PERICLE DVCATI

STORIA
DELLA CERAMICA GRECA

« *Fons ecce fluit eruditionis multiplicis, quo vel grammaticorum hortuli irrigentur, artis, antiquitatis, historiae cognitio mirifice promovetur* ».

(E. GERHARD - *Rapporto volcente*).

FIRENZE
Istituto di Edizioni Artistiche
FRATELLI ALINARI

1922

INTRODUZIONE

Non m' indugerò a dimostrare con argomenti, che sarebbero non pochi, la importanza che spetta allo studio della ceramica greca non solo nei riguardi della conoscenza del mondo classico, ma della cultura in generale. Questi argomenti sembrano quasi riassunti in poche parole, simili ad un grido di entusiasmo, che espresse un grande dotto, Edoardo Gerhard del *Rapporto volcente* (*Annali dell'Instituto archeologico,* III, 1831, p. 113), quando a centinaia uscivano dal desolato suolo della etrusca Vulci magnifici campioni di ceramica greca, e specialmente attica. Sono le parole che ho voluto riportare come motto di questo mio trattato sotto la intestazione. Ma in tempi più a noi vicini un competente ed assai fine studioso di ceramica greca, Edmondo Pottier, conservatore della magnifica raccolta di ceramica antica del Museo del Louvre, nel primo volumetto del suo *Catalogue des vases antiques de terre cuite,* 1896, p. 13 e segg., espone con quel modo attraente, piacevole che costituisce una delle non minori qualità dei suoi scritti, le ragioni della importanza che la ceramografia ha assunto, specialmente da ultimo, nella scienza archeologica.

Alle pagine suggestive del dotto francese rimando tutti quelli che *a priori* non sono o non vogliono essere persuasi di tale importanza, la quale del resto si può riassumere in queste due constatazioni che fa il Pottier: « i vasi dipinti sono i documenti più sicuri e più numerosi che ci siano pervenuti per ricostituire la storia della pittura in Grecia » (p. 13) e « le pitture dei vasi greci non sono solo opere d'arte, ma anche documenti storici » (p. 27). E si deve notare che con la designazione di documenti allude il Pottier al contributo che i vasi greci offrono per una più esatta conoscenza della mitologia, della vita degli antichi e, pei tempi più remoti, della cronologia e della etnografia. In una parola, i vasi greci sono documenti artistici, storici, antiquari, mitografici, e però anche letterari, d'indiscutibile valore.

In questa importanza non lieve dello studio della pittura vascolare greca sta la ragione del presente trattato, che viene dopo altri compostj ed editi in Germania, in Inghilterra, in Francia. Apre la serie un tedesco; nel 1854 l' insigne filologo ed archeologo Otto Jahn pubblicava la sua *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig's in der Pinakothek zu München.* La lunga prefazione a questo catalogo è, si deve ammettere, il primo trattato di ceramica greca che sia stato redatto con rigore di metodo scientifico ed in esso O. Jahn fissa le solidissime basi per una conoscenza non più empirica e fantastica delle varie serie, in cui viene a diramarsi la produzione ceramica ellenica. Quattro anni dopo, nel 1858, l' inglese Samuele Birch pubblicava una *History of ancient pottery,* in cui la indagine era allargata ai prodotti fittili e italici e romani.

Passò un trentennio, durante il quale la scienza ceramografica progredì di assai, sia per ricerche erudite ed acute di nobili intelletti, sia, e in maggior grado, per rinvenimenti nuovi che, o allargarono il campo della indagine a tempi remoti pre-ellenici, o recarono alla luce numerosi o preziosi campioni delle serie già note. Nel 1888 veniva pubblicato il sodo, informatissimo articolo di Ermanno Von Rohden, *Vasenkund* nel lessico di A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Alterthums,* v. III, col. 1931-2011. Nello stesso anno Massimo Collignon pubblicava, completandola, la *Histoire de la céramique grecque* che un illustre archeologo francese, Oliviero Rayet, precocemente rapito alla scienza nel 1887, aveva già preparata ma non condotta a compimento. Questo trattato, in cui la complessa materia è esposta in modo facile, attraente, è andato via via invecchiando, perchè le numerose scoperte avvenute in seguito e i numerosi studî posteriori hanno innovato quasi totalmente la conoscenza della ceramica greca.

Nel 1896 iniziò il Pottier il *Catalogue des vases antiques de terre cuite,* nel quale, riferendosi alla raccolta ceramica del Louvre, egli intese di tracciare un quadro dello sviluppo storico della ceramica greca. Alla prima parte *(Les origines)* sono seguite sinora la seconda *(L'École jonienne)* e la terza *(L'École attique),* edite rispettivamente nel 1899 e nel 1906; l'opera adunque non è compiuta e, pur essendo degnissima di lode, è ovvio riconoscere che di tale entità sono stati i progressi della scienza ceramografica dal 1896 e dal 1899 in poi, che le due prime parti specialmente, e la prima anzi in grado maggiore della seconda, risentono ormai in modo grave le ingiurie del tempo. E questo medesimo giudizio è doveroso ripetere per alcune delle parti che riguardano la ceramica, inserite nella poderosa opera di Giorgio Perrot, condotta pei primi sette volumi, in collaborazione

coll'arch. C. Chipiez, nella *Histoire de l'art dans l'antiquité,* che è rimasta interrotta al volume X in seguito alla morte del Perrot avvenuta nel 1914. Così, se invecchiato è lo studio sulla ceramica di stile geometrico che fa parte del volume VII (1898), sorpassato ormai dalle scoperte recenti di Creta, del nord e del centro della Grecia è il quadro tracciato del Perrot della ceramica pre-ellenica, da lui introdotto nel vol. VI (1894); mentre tuttora utili assai sono le parti concernenti le ceramiche orientalizzante e jonica (vol. IX, 1911) e la ceramica attica a figure nere e a figure rosse di stile severo (vol. X, 1914). Ma la esposizione della materia è nella *Histoire* del Perrot piuttosto diluita, nè sempre appare questa materia perfettamente assimilata.

L'opera di S. Birch fu ripresa da un dotto inglese, specialista di studi ceramici, da H. B. Walters che pubblicò nel 1905 i due volumi della *History of ancient pottery greek, etruscan and roman based on the work of S. Birch.* Quivi il disegno storico delle varie fasi della ceramica greca, che occupa parte del primo volume è in alcune sue parti troppo compendioso e, accanto ad innegabili, esimie qualità, vi si notano difetti ed omissioni; specialmente poi per la produzione fittile primitiva si deve constatare che molto è stato innovato dalle scoperte di questi ultimi tempi. Un chiaro, ma troppo rapido sguardo sulla ceramica greca è nel libretto di Federico Hoeber, *Griechische Vasen,* edito nel 1909. Ad un giovane archeologo tedesco, Ernesto Buschor, spetta il merito di aver riassunto in un volumetto edito nel 1913 a Monaco, *Griechische Vasenmalerei,* con chiarezza e dottrina la storia della pittura vascolare ellenica; ma mi sembra ineguale la trattazione delle fabbriche varie e dei vari stili; così nelle fasi posteriori allo stile severo nella ceramica attica e nello studio della ceramica della Magna Grecia la esposizione del Buschor sembra un pò frettolosa e manchevole. L' archeologo francese Carlo Dugas, coadiuvato dal Pottier, ha di recente condensato la vasta materia ceramografica in un articolo *Vasa Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* di Daremberg e Saglio, vol. IX, col. 628-665. È questo un riassunto che denota nel suo autore una conoscenza veramente rara di tutte le numerose questioni di cronologia e di stile, di tutta l'ampia letteratura di ceramica antica; vi è chiarezza e lucido ordine, nè si avvertono dimenticanze o negligenze; aggiunge lode la considerazione della ristrettezza dei limiti, tirannicamente imposti dal carattere di un articolo destinato ad un lessico di tutta la classica antichità.

Infine nel 1919 è uscito il libro di una inglese, Maria Herford e cioè *A handbook of greek vase painting.* In questo manuale vi sono le qualità

di ordine, concisione, praticità. La parte prima o generale è veramente encomiabile ed è assai utile per chi vuole iniziarsi allo studio della ceramica greca e sostituisce egregiamente quanto è trattato con esuberanza di particolari o con prolissità di esposizione nell'opera del Walters e nel volume nono dell'opera del Perrot. Invece la parte seconda, o storica, è troppo rapida nei cenni troppo brevi alle varie fasi per cui passò la pittura vascolare dei Greci e, se denota nell'autrice una rara conoscenza della materia, riesce grave ed oscura a coloro a cui il libro è indirizzato, cioè ai principianti.

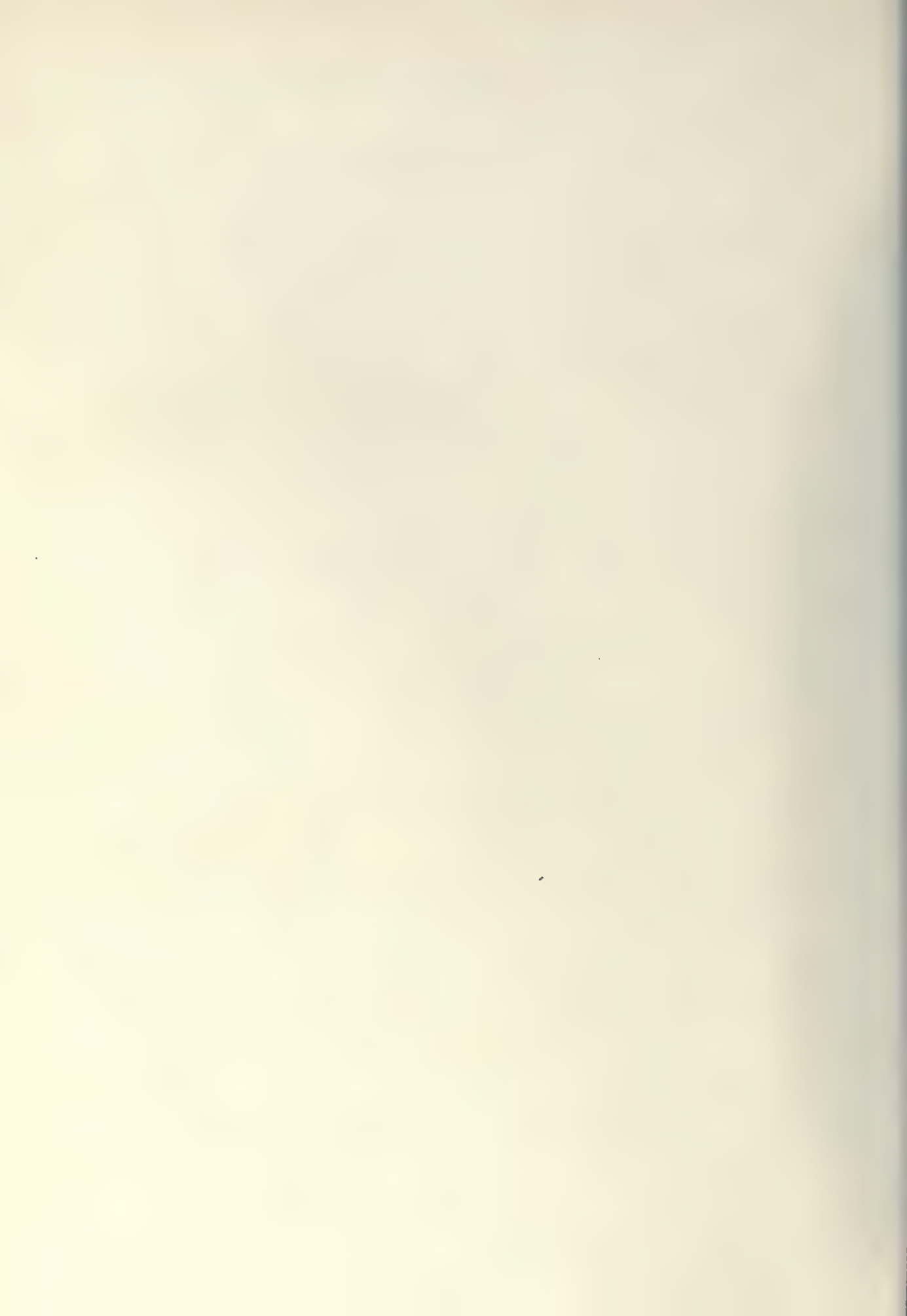
Nello stendere il presente lavoro mio sforzo continuo è stato quello di esaminare e le successive e le contemporanee serie di vasi o i singoli vasi alla luce della più recente critica archeologica; tale mia cura dovrebbe scaturire dalle note bibliografiche che ho voluto numerose, ma nè ingombranti, nè esuberanti. Altro mio sforzo è stato quello di rivolgere in misura eguale l'attenzione alle singole fasi di sviluppo della pittura vascolare ellenica, sicchè di esse risulti la importanza relativa nel quadro generale di tutta l'arte ceramica; tuttavia ammetto che di proposito mi sono più a lungo indugiato sulla pittura attica a figure rosse di stile severo tra la fine del sec. VI e l'inizio del sec. V. a. C., perchè rappresenta questa fase quanto di più eminente raggiunse presso i Greci l'arte della pittura su vasi. Siccome poi forti riflessi di quello che si svolgeva nelle officine ceramiche della Grecia si avvertono in prodotti fittili italici ed etruschi, così mi è sembrato tutt'altro che inopportuno l'esame di taluni di questi prodotti, i quali innegabilmente rientrano nella cerchia di luce di cultura irraggiante dal mondo ellenico.

È questo il primo trattato di ceramica greca che esce in Italia redatto da un italiano. Era doveroso che, dopo l'opera di tedeschi, di francesi, d'inglesi, anche un italiano desse il suo contributo alla miglior conoscenza della ceramica greca nel suo assieme, cercando di ricostruirne, seguendo intenti propri, il quadro di sintesi. Ciò era tanto più doveroso in quanto che l'Italia, in grado maggiore della Grecia stessa — meno che pei due periodi pre-ellenico e geometrico — ha fornito, specialmente colle inesauribili necropoli dell'Etruria, della Magna Grecia, della Sicilia, la messe più abbondante di prodotti vascolari ellenici, nella quale spiccano mirabili cimeli d'incalcolabile valore artistico, purtroppo in non piccola misura esulati al di là delle Alpi e del mare. Onde è che uno studio complessivo della ceramica greca può essere considerato, nella maggioranza dei suoi capitoli, come lo studio dei monumenti che formano parte pregiata ed invidiata del nostro patrimonio artistico nazionale.

PERICLE DUCATI.

ABBREVIATURE

Am. I. Arch. = *American Journal of Archaeology.*
Ann. d. Inst. = *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica.*
A. B. S. = *Annual of the British School at Athens.*
Ant. Denkm. = *Antike Denkmäler des deutschen archäologischen Instituts.*
Ath. Mitt. = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts — Athenische Abteilung.*
B. C. H. = *Bullettin de correspondance hellénique.*
Buschor = Buschor, *Griechische Vasenmalerei,* Monaco 1921.
Dugas = Dugas e Pottier, art. *Vasa* in Daremberg, Saglio, Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* v. IX, col. 628-665.
Furtwängler e Reichhold = Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei,* Monaco, 1900 e segg.
Herford = Herford, *A handbook of greek vase painting,* Manchester, 1919.
Hoeber = Hoeber, *Griechische Vasen,* Monaco e Lipsia, 1909.
Jahrbuch = *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts.*
Iahreshefte = *Iahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes.*
I. H. S. = *Journal of Hellenic Studies.*
Klein = Klein, *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen,* Vienna, 1887.
Mon. d. Lincei = *Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei.*
Mon. d. Inst. = *Monumenti dell'Instituto di corrispondenza archeologica.*
Mon. et Mém. Piot = *Monuments et Mémoires; fondation E. Piot (Académie des Inscriptions et belles Lettres).*
Nicole = Nicole, *Corpus des céramistes grecs* in *Revue archéologique,* 1916, II pp. 373-412.
N. Scavi = *Notizie degli Scavi di Antichità.*
Perrot e Chipiez = Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité,* Parigi, v. I-VII, 1882-1898.
Perrot = Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquitè,* Parigi, v. VIII-X, 1903-1914.
Pottier = Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite,* Parigi, 1896 e segg.
Revue arch. = *Revue archéologique.*
Rizzo = Rizzo, *Storia dell'arte greca,* Torino, 1913 e segg.
Röm. Mitt. = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts — Römische Abteilung.*
Von Rohden = Von Rohden, art. *Vasenkunde* in Baumeister, *Denkmäler des klassischen Alterthums,* Monaco e Lipsia, v. III, 1888, col. 1931-2011.
Walters = Walters, *History of ancient pottery,* Londra, 1905.

La citazione dei cataloghi di collezioni ceramiche — elencati nella appendice, *Museografia* — è data col nome dei singoli autori.

CAPITOLO PRIMO

I vasi dipinti della civiltà cretese-micenea.

QUANDO e dove s'inizia nella regione ellenica l'uso di dipingere vasi fittili? Per rispondere a tale quesito la mente nostra deve rivolgersi all'isola di Creta, la quale fin dai primi tempi della secolare civiltà pre-ellenica si mantenne nel più stretto contatto con le già progredite culture dell'oriente ed in cui venne a costituirsi, prima che in altre parti della Grecia, un'arte, una vigorosa e lussureggiante arte, indice di supremazia civile, economica e militare, di cui in massimo grado non sono che mere derivazioni le altre manifestazioni artistiche del mondo pre-ellenico. È da Creta adunque che dobbiamo prendere le mosse in questo lungo cammino attraverso secoli e secoli; ma, pervenuti ad un determinato momento dello sviluppo della ceramica dipinta cretese, dovremo indirizzarci ad altre regioni, che più o meno subirono o che per parecchio tempo non subirono affatto l'influsso dell'arte cretese, e dovremo rifare il cammino dalle origini sino a quando l'influsso di quest'arte diventa così forte ed immanente da sembrare quasi un'arte trapiantata dal tronco originario. È l'arte che si designa col nome di micenea, nome di carattere convenzionale, originato dalle grandi scoperte archeologiche avvenute a Micene, a cui indissolubilmente è legata la fama dello scopritore Enrico Schliemann (1).

A Creta stoviglie dipinte cominciano ad apparire quando la civiltà neolitica o della pura età della pietra si trasforma in civiltà eneolitica o della età dell'uso promiscuo della pietra e del rame. Lo strato archeologico neolitico

---

(1) Sulle scoperte di E. Schliemann a Micene si v. il libro dello stesso Schliemann, *Mykenae,* 1877; si cf. Schuchhardt, *Schliemannn's Ausgrabungen,* 1891, p. 166 segg. e Perrot e Chipiez, VI, 1894 p. 315 segg.

a Creta è assai potente; a Cnosso [1] e a Festo [2], nei due centri maggiori di ricerca nell'isola, uno strato alto alcuni metri, dai sette agli otto metri a Cnosso, meno di cinque metri a Festo, contiene esclusivamente residui di una pura civiltà neolitica, documentando in tal modo per questa civiltà la vita di un lunghissimo ciclo di anni. Ora, nel materiale ceramico raccolto in questo potentissimo strato, oltre ai cocci di vasellame comune, assai rozzamente impastato e foggiato, si raccolsero due generi speciali di stoviglie (fig. 1): alcune di queste sono adorne di semplici motivi geometrici incisi, con materia bianca che riempie le linee graffite; altre invece presentano la superficie loro accuratamente levigata, che ha assunto

Fig. 1. — Frammenti di ceramica neolitica da Cnosso (Candia-Museo).
da *I. H. S.*

(1) Per l'età neolitica e la ceramica relativa a Cnosso si v. A. Evans, *A. B. S.*, VI, 1900, p. 6 segg. e X, 1904, p. 19 segg. — Mackenzie, *I. H. S.*, XXIII, 1903, p. 157 segg. — Vollgraff, *Rheinisches Museum*, N. F., LXIII, 1908, p. 319 segg. — Rizzo, p. 57 seg. — Dussaud, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Égée*, 1914, p. 36 segg. — Dugas, p. 628. Per la civiltà neolitica cretese si cf. da ultimo Fimmen, *Die kretisch - mykenische Kultur*, p. 127 e segg.

(2) Per l'età neolitica e la ceramica relativa a Festo si v. Mosso, *Mon. d. Lincei*, XIX, 1908, 1921 c. 141 segg. e *Le origini della civiltà mediterranea*, 1910, p. 30 segg., p. 47 segg. — Rizzo, p. 57 seg. — Dussaud, p. 36 segg.

per tal modo una lucida apparenza nerastra. Ma è incerto assai, anzi si può dire improbabile [1], che i frammenti di vasi dipinti di rosso e di bianco (fig. 2), trovati nello scavo di Festo nello strato suddetto appartengano proprio all'età neolitica. Pare invece più plausibile ritenere che, come già si è asserito, la pittura dei vasi fittili fosse introdotta in Creta all'inizio dell'uso del rame, cioè ai primordi della splendida civiltà cretese, che impronta di sè l'età del rame e della pietra e quasi tutta l'età del bronzo.

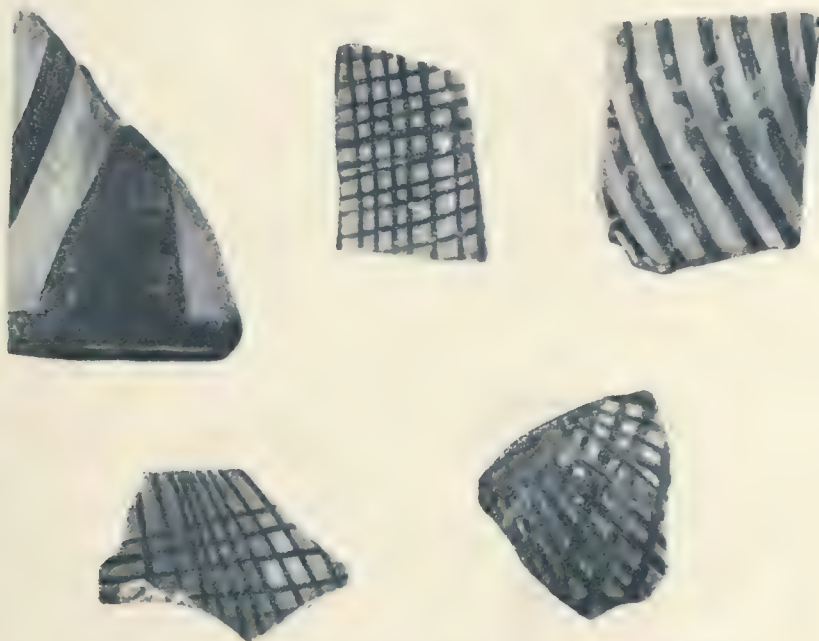



Fig. 2. — Frammenti di ceramica dipinta da Festo (Candia-Museo).
da *Mon. d. Lincei.*

Secondo i calcoli degli studiosi di antichità pre-elleniche è lecito, in via di ipotesi accettabile, ma non provata, far coincidere tali primordi con il principio del terzo millennio a. C.

Il lungo cammino percorso dalla civiltà cretese sino al suo tramonto, in mezzo al sopravvenire di nuove stirpi; alla introduzione di nuovi usi ed alla apparizione di nuovi aspetti di cultura, — cammino che comprende all'incirca i secoli del III° e del II° millennio a. C. [2] — è suscettibile di divisione in fasi, caratterizzate da peculiari aspetti di civiltà e di arte, a ciascuna

(1) Reisinger, *Kretische Vasenmalerei von Kamares bis zum Palaststil*, 1912, p. 1; si v. Rizzo, p. 57.

(2) Rimando alle tabelle sincronistiche in Dussaud, op. cit. ed in Fimmen, op. cit., pag. 210 e seg.

delle quali fasi corrisponde naturalmente un determinato genere di ceramiche dipinte.

La classificazione fondamentale e più seguìta per la civiltà cretese è stata proposta dal fortunato e sapiente scopritore di Cnosso [1], il quale ha dato all'intiera civiltà cretese il nome di minoica, nome del tutto convenzionale derivato da Minosse, il mitico re di Cnosso, del centro principale dell'isola. Tutto lo sviluppo di questa civiltà detta minoica è stato ripartito in tre grandi periodi, ciascun periodo in tre fasi, la quale ultima suddivisione si presenta con un carattere di mera convenzione, che presta l'adito a dubbi gravi. Ma, nel complesso, pare che corrisponda al vero la divisione di tutta la civiltà cretese in tre periodi: nel primo l'arte può essere denominata delle origini, nel secondo l'arte cretese è nel suo pieno sviluppo, mentre nel terzo si ha un graduale, lento processo di decadimento e di decomposizione, ma nel tempo stesso col grado massimo di diffusione nel bacino del Mediterraneo. Dei tre periodi il più lungo è il primo, che comprende all'incirca tutto il III° millennio, corrispondente in termini approssimativi alla durata delle dinastie egizie dalla IIIª alla XIª; il secondo periodo si estenderebbe dal 2000 al 1500 in cifra tonda e cioè perverrebbe agli inizi della gloriosa dinastia egizia XVIIIª, e così la seconda parte del II° millennio spetterebbe al terzo periodo. Della ceramica di questo ultimo periodo si tratterà separatamente, frapponendo tra essa e la ceramica che perviene al 1500 il breve esame della produzione vascolare di altri centri della Grecia.

I primi documenti di ceramica dipinta cretese, che risalgono agli albori del III° millennio [2], addimostrano già la introduzione nel patrimonio di cultura delle primitive popolazioni dell'uso del tornio e del forno. I motivi geometrici rettilinei, i quali nella civiltà neolitica, che immediatamente precede, erano incisi, sono ora dipinti: o il fondo del vaso è ricoperto di nera, lucente vernice ed allora gli ornati vi sono condotti al disopra in colore bianco opaco, oppure al contrario il fondo è dato dal colore chiaro dell'argilla e gli ornati sono in nero. In tal modo sin dall'inizio si affermano i due principî decorativi, per dir così, antitetici che, paralleli l'uno all'altro, si mantengono sino alla metà circa del II° millennio. A tale mutamento radicale di tecnica

---

(1) A. Evans, *Essai de classification des époques de la cibilisation minoenne*, London, 1906 — si cf. Rizzo, p. 149, n. 3 — Dussaud, p. 35 segg. e Fimmen, op. cit.

(2) Seager, *Exploration in the island of Mochlos*, 1912, p. 92 segg. — Rizzo, p. 78 — Dugas, p. 628 seg.

si accompagna una trasformazione delle sagome dei vasi verso forme tettoniche più eleganti, più armoniose nelle varie loro parti. Di tale inizio di ceramica dipinta ci possono offrire esempi vasi di varia provenienza; possiamo addurre (fig. 3) un'anfora biconica da Kato Zakro, una brocca da

Fig. 3. — Vasi dipinti cretesi dello inizio del III° millennio (Candia-Museo). da *Mon. d. Lincei.*

Santo Onofrio, un' altra anfora minore biconica da San Giovanni di Hierapetra [1]; l'argilla è più o meno giallastro-scura e gli ornati in rosso hanno un carattere rettilineo tuttora neolitico.

In seguito, nei motivi rettilinei s'innestano i curvilinei, fa l'apparizione sua la spirale, dapprima semplice, poscia nello schema più sviluppato di spirale ricorrente. È usata con frequenza una peculiare forma di vaso costituito da una brocca a corpo sferoidale e con lunghissimo becco, nel quale è palese il tentativo di volere riprodurre il becco d'un uccello, ai cui lati sono espressi due bitorzoli, rappresentanti ingenuamente gli occhi.

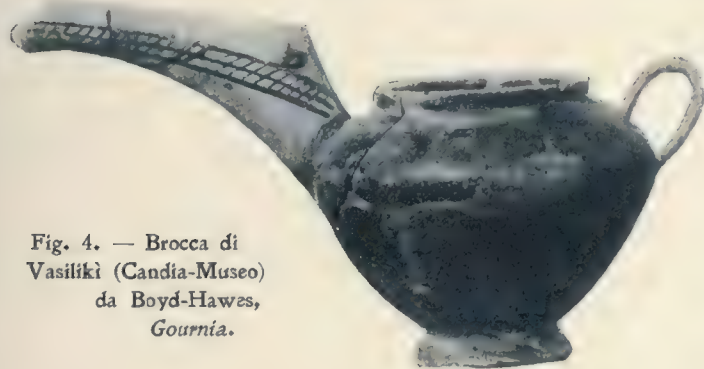



Fig. 4. — Brocca di Vasilikì (Candia-Museo) da Boyd-Hawes, *Gournia.*

Si veda un esemplare perspicuo da Vasilikì [2] (fig. 4), una delle località cretesi che, in-

(1) *Mon. d. Lincei,* XIX, t. II, 6, 7, 8 (Candia, Museo; alt. m. 0,20, m. 0,205, m. 0,143).
(2) Boyd-Hawes, *Gournia, Vasiliki,* t. B, 2 (Candia, Museo).

sieme ad altre dell'oriente dell'isola (Moclo, Spira, Paleocastro) e a S. Onofrio e ad H. Triada nel centro, ha dato i più significanti monumenti di questo periodo vetusto. In questa brocca a becco, oltre alla forma curiosissima, dobbiamo avvertire la coesistenza delle due tecniche, quella a fondo chiaro nel becco e quello a fondo scuro nel recipiente, sul quale gli ornati sono stati condotti a tratti frettolosi di pennello, a striature curveggianti, a colori che passano dal rosso all'arancione. In questo ed in altri consimili vasi è in germe la policromia che, attraverso una graduale evoluzione, attinge il suo pieno trionfo coi vasi detti di Kamares. Oltre al bianco e al nero i ceramisti adoperano il giallo, l'arancio, il rosso semplice, il rosso carmino. E l'argilla diventa più depurata ed assume nella cottura una tonalità giallo-chiara ed è soggetta ad una levigatura; più numerose divengono le sagome dei vasi, in cui prevalgono le brocche a becco, i nappi, le tazze, e s'inizia la imitazione in argilla di vasi metallici. Si perviene così all'inizio del II° millennio, a quando cioè al tipo semplice di abitazione o ovale o quadrangolare già si è cominciato a sostituire un tipo complesso rappresentatoci dalla casa di Chamezi [1] in cui, essendo ellittico il contorno, le ripartizioni interne sono condotte a linee rette. E poco dopo s'inizia la costruzione dei primi palazzi principeschi di Cnosso e di Festo, in cui la linea curva è completamente eliminata.

È ora la piena fioritura della ceramica detta di Kamares, così convenzionalmente chiamata dalla grotta del Monte Ida, ove per la prima volta [2] si trovarono esemplari della ceramica propria di questo primo quarto del secondo millennio [3]. Variate sono le forme che rappresentano un ulteriore sviluppo dalle precedenti, mentre si accentua il carattere di modello metallico per alcune sagome di vasi. Questo appare, sia dalla sottigliezza estrema delle pareti in alcuni vasi, per esempio in tazze, che per tale ragione sono chiamate tazze *di guscio d'ovo,* sia dalla struttura curveggiante e dalla connessione recisa di varie parti fra di loro. Si veda, per esempio, il vaso di argento da Gourniá ad orlatura spezzettata ad onde, che ci rappresenta

(1) Xanthoudidis, *Ephemeris archaiologikì,* 1906, p. 119 segg., fig. 1 — Noack, *Ovalhaus una Palast in Creta,* 1908, p. 53 segg., fig. 6 e 7 — Rizzo, fig. 17.

(2) Myres, *Proceedings of the Society of the antiquaries,* 1895, p. 351 e segg. — Mariani, *Mon. d. Lincei,* 1895, VI, c. 333 e segg.

(3) Sui vasi di Kamares si v. Hogarth e Welch, *I. H. S.,* XXI, 1901, p. 78 e segg. e XXIII, 1903, p. 172 e segg. — Walters, I, p. 265 e segg. — Reisinger, p. 7 e segg. — Rizzo, p. 80 e segg. — Buschor, p. 17 e segg. — Dugas, p. 269. — Herford, p. 46 e seg. — Fimmen, op. cit., p. 131 e seg.

un tipo di vaso metallico frequentemente imitato in molti esemplari fittili di Kamares [1].

In questa ceramica di Kamares si ritrovano più sviluppate le forme di brocche a becco, di brocche consimili alle elleniche *oinochoai*, di nappi a due anse, di tazze, di *fruttiere;* vi sono vasi a forma di *pithoi*, ma d' dimensioni modeste, mentre particolarmente coltivata è la forma di un'anfora globulare a ristretta imboccatura, con piccole anse orizzontali innestate vicino all'imboccatura stessa e con beccuccio. Nella decorazione a ricca policromia è in uso anche l'applicazione, sulla parete esterna del vaso, di uno strato di argilla diluita, sì da ottenere una ruvida superficie con punti a rilievo: è questa la tecnica detta *à la barbotine.* E nella policromia prevalgono le tonalità chiare di carattere opaco sul fondo nero lucido. Coi motivi geometrici vengono combinati i motivi vegetali, riprodotti in modo convenzionale, sì da costituire degli splendidi effetti decorativi, nei quali ha un posto preminente, di solito, la spirale, sia quella semplice, sia quella detta ricorrente. La fantasia dei ceramisti si sbizzarrisce anche nell'uso dei colori coi quali sono espresse le forme vegetali, chè il rosso o il giallo sono usati comunemente per le foglie, e, talora, al di sopra di foglie dipinte in nero, sono espresse foglioline minori in giallo e con punteggiature bianche.

Comincia a fare l'apparizione sua la doppia ascia, quel simbolo religioso che tanta importanza ebbe nel culto cretese pre-ellenico, come ci testificano tanti e tanti monumenti di varia natura. Nè estranea del tutto, sebbene assai rara, è la rappresentazione di esseri animati, di alcuni pesci e di una gru. In conclusione è uno sfoggio fantastico di colori e di motivi, nè i ceramisti di Kamares sono preoccupati in riproduzioni naturalistiche; invece il loro repertorio decorativo ha la pura essenza di piacevoli intrecci di linee, di gradevoli accostamenti di colori, sì da infondere la illusione di un ancor più largo uso di tonalità diverse. Siamo ben lontani da quella rigorosa disciplina rispetto alle forme tettoniche del vaso, che impronta di sè la pittura vascolare ellenica!

Come esempi di questa peculiare e tanto attraente ceramica, possiamo addurre quattro vasi: un'anfora a beccuccio da Cnosso [2], di quella forma così comune nella serie, una brocca da H. Triada [3], un'anfora ed un piccolo *pithos* da Festo [4].

---

(1) Dussaud, op. cit., fig. 26 e 27.

(2) *A. B. S.*, IX, 1903, p. 120, fig. 75 (Candia - Museo, m. 0,22).

(3) *Mon. d. Lincei*, XIV, 1904, t. XLII, 2 (Candia - Museo, m. 0,115).

(4) *Mon. d. Lincei*, XIV, 1904, t. XXXV, *a* e *b* (Candia - Museo, m. 0,405 e m. 0,48).

Nell' anfora a beccuccio (fig. 5) è di una eleganza raffinata l'intreccio delle linee curve coi varî elementi vegetali in tonalità chiare, che spiccano con felicissimo contrasto su di uno sfondo nero, quasi come un complicato ricco ricamo su oscura stoffa. Nella brocca (fig. 6) si ha un esempio della tecnica detta *à la barbotine* con una ripartizione zonale non frequente in questa serie di vasi; nell'anfora (fig. 7) da Festo la decorazione è a spirali e a forme vegetali del mare; nel *pithos* (fig. 8) infine, ove la decorazione è in bianco opaco con particolari in arancio, il complicato tralcio vegetale, rappresentato come al solito in modo convenzionale, appartiene al mondo marino ed ha l'apparenza di un'alga. È l'elemento marino di cui, assieme forse all' anfora a beccuccio suddetta nei giri di stellette, incontriamo qui la prima manifestazione; è quell' elemento marino che in modo sì singolare attrae d'ora in poi i pittori ceramisti dell'età pre-ellenica.

Fig. 5. — Anforetta dello stile detto di Kamares (Candia-Museo).

da *A. B. S.*

Questa ceramica detta di Kamares è l'unica manifestazione artistica, che ci sia ben nota nel periodo di tempo a cui essa risale, ma attesta tanta vigoria di disegno e di colore, che bene essa preannunzia le meraviglie dell' arte decorativa cretese pienamente evoluta. Non fu questa produzione di Kamares ristretta ai soli usi locali, poichè la sua esportazione ci è documentata da varî campioni suoi, venuti alla luce a Tera, a Filacopi nell' isola di Milo,

Fig. 6. — Brocchetta dello stile detto di Kamares (Candia-Museo).

da *Mon. d. Lincei.*

a Curio di Cipro ed in Egitto, ad Abido in una tomba ed a Kahun in uno strato di materiale che si è voluto attribuire alla dinastia XII[a] (2000-1785). E questa ceramica cretese fu imitata nelle suddette isole dell'Egeo e nel continente ellenico, nella Argolide ed in Beozia (Orcomeno), ove pare che l'indirizzo impresso da Creta in questa ceramica si sia mantenuto più a lungo, quando cioè nell'isola del mitico Minosse altri aspetti erano subentrati nella pittura vascolare.

Fig. 7. — Anfora dello stile detto di Kamares (Candia-Museo). da *Mon. d. Lincei.*

La ceramica di Kamares va a poco a poco mutando i suoi caratteri, preparando l'avvento di un nuovo indirizzo di arte eminentemente naturalistica. Tale trasformazione coincide con un novello impulso esercitatosi nelle energie artistiche delle genti cretesi, mentre gravi avvenimenti debbono avere turbato ed agitato la vita di queste genti: gli incendi distruggono i primi palazzi di Cnosso e di Festo e al posto delle fumanti macerie s'innalzano più vasti, più splendidi nuovi palazzi. Tali avvenimenti, sulla cui cronologia non si è raggiunta una certezza assoluta, poichè sono stati fissati da alcuni nel secolo XVIII°, da altri nel sec. XVII°, sono di tanta importanza che, considerato il distacco profondo tra l'indirizzo di pittura vascolare detto di Kamares e quello detto naturalistico o dello stile nuovo, è sembrato ad alcuni studiosi

Fig. 8. — *Pithos* dello stile detto di Kamares (Candia-Museo). da *Mon. d. Lincei.*

legittimo il supporre un cambiamento di elementi etnici nell'isola (1). Certo è che durante questi supposti avvenimenti si assiste alla decadenza della tecnica detta di Kamares e alla formazione dello stile nuovo.

Va sempre più diminuendo l'uso, già prima preminente, della decorazione policroma dalle tonalità chiare su fondo nero, mentre si afferma sempre più trionfante la tecnica opposta della ornamentazione scura su fondo chiaro e mentre tale ornamentazione acquista a grado a grado una marcata tendenza a forme non più stilizzate, ma naturalistiche e ormai predomina l'elemento marino (2). È notevole come in questa produzione novella, in cui si esplicano con sì esuberante vigore le qualità artistiche dei Cretesi preellenici, manchi la rappresentazione non solo dell'uomo, ma anche quella degli animali che l'uomo più comunemente ha sotto mano. Eppure nel tempo stesso vediamo esplicarsi in altri rami dell'arte la maestria non piccola nella espressione di esseri umani e bestiali. Ora, la mancanza suddetta nei vasi dipinti non è dovuta al caso, essa non è che un indice del sentimento meramente decorativo che ispirava questi ceramisti, i quali si restrinsero al patrimonio ornamentale desunto dalle piante e dal mondo marino, perchè lo ritennero essenzialmente adatto all'abbellimento delle curve superfici dei recipienti e alla creazione di una corrispondenza di armonia tra forma e pittura dei vasi.

Fig. 9. — Anfora dello stile di transizione dallo stile di Kamares (Candia-Museo); da *Seager*.

Tra i prodotti vascolari di transizione dallo stile di Kamares spicca un'anfora (fig. 9) proveniente dall'isoletta di Psira presso le coste cretesi (3).

---

(1) Si v. Dörpfeld, *Ath. Mitt.*, XXXII, 1907, p. 599 e seg. e Karo, in Maraghiannis, *Antiquités crétoises*, I, p. XXII.

(2) Si v. Reisinger, op. cit., p. 15 e segg. — Rizzo, p. 118.

(3) Seager, *Excavations on the island of Pseira, Crete (University of Pennsylvania, the Museum Anthrop. Publicat.*, III, 1910), t. VII (Candia - Museo).

Presenta essa una forma che resta poi, modificata, nella fase successiva di arte cretese dal 1500 in poi; peculiari sono quattro piccoli manichi innestati verticalmente nella maggiore ampiezza del recipiente e nei quali doveva essere infilato il cordone per sollevare il vaso. Nel quale, sia per la tecnica che pei motivi ornamentali, vediamo l'antico e il nuovo semplicemente accostati. Il sistema decorativo è basato su di un'armoniosa distribuzione delle varie sue parti in zone, di cui la maggiore è quella che occupa la metà superiore del recipiente. Ivi il contenuto ha già un significato religioso, poichè si alternano i simboli maggiori e più noti del culto pre-ellenico: il bucranio e la doppia ascia immanicata poggiante su base; del resto una fascia con doppie ascie immanicate gira all' intorno della orlatura del vaso. Sulla cima di ciascuna testa taurina s' innalza un'altra doppia ascia in modo assurdo innestata in un manico sottilissimo, cioè in un delicato stelo di fiore, a quel che sembra, di giglio; detratta la forma innaturale del manico, è qui in disegno quanto è espresso in singolari *rhyta* del culto cretese: il cimelio più prezioso è il bucranio con ascia di argento e d'oro dalla quarta fossa sepolcrale dell' acropoli di Micene [1]. In questa fascia del vaso di Psira il rigido schema di composizione è avvivato da ramoscelli fioriti, che lietamente si espandono pieghevoli, in modo conforme a natura, tra i simboli religiosi. Ma nelle altre parti dell'anfora si ha un carattere convenzionale nella decorazione, vi è come una eco dell' indirizzo della pittura vascolare del passato dei vasi tipici di Kamares; gli elementi vegetali schematizzati sono in pieno sottordine rispetto alle spirali, alle volute. Vi ha di più; nella zona sottostante alla principale è mantenuta la vieta tecnica ad ornati in giallo arancione sul fondo nero lucente, e di tale tecnica si ha un ricordo anche nei bianchi ritocchi nei particolari interni delle doppie ascie e dei bucrani. Il vaso di Psira è un raro e nel tempo stesso insigne campione di tale stile di passaggio al pieno sviluppo dell'arte ceramica naturalistica.

In questa ceramica [2] appaiono sagome nuove di vasi, in cui si appalesa una raffinatezza di gusto, che del tutto si accorda con quanto ci consta della vita lussureggiante condotta dai Cretesi in questa luminosissima fase della loro civiltà. Singolare è la forma del vaso conico provvisto talora di collo, con orlatura espansa e con manico ad anello; questa forma si ricollega ad esemplari in altro materiale, sia in steatite, sia in nobile metallo. Comincia

---

(1) *Iahrbuch des Instituts*, XXVI, 1911, t. 7 (Atene-Museo Nazionale Archeologico).

(2) Reisinger, p. 22 e segg. — Rizzo, p. 118 e segg. — Buschor, p. 20 e segg. — Dugas, p. 628 — Herford, p. 47 - Fimmen, op. cit., e p. 137 seg.

Fig. 10. — Vaso dello stile naturalistico cretese (Candia-Museo).
da *I. H. S.*

ad apparire un tipo di vaso che diverrà negli ultimi tempi della civiltà preellenica di uso comunissimo: è la cosiddetta brocchetta a staffa o a doppio collo, di cui uno è pieno. Era questo un genere di vaso destinato a contenere liquidi profumati, come si potè desumere da un esemplare intatto di età seriore con la bocca ermeticamente chiusa (1). E vi sono altre sagome di vasi: grandi anfore con tre anse; vasi di forma allungata ad imboccatura espansa e a piede ristretto; grandi recipienti globulari su piede a tronco di cono.

Prevalente, ma non esclusiva è la tecnica ad ornati e a figurazioni scure su fondo chiaro e la vivace policromia dei vasi di Kamares non diventa se non un ricordo lontano di un tempo che fu.

Ed il mondo delle acque, con le sue strane vegetazioni e coi non meno strani esseri che lo abitano, è ormai il tema prediletto di questi ceramisti cretesi nella piena fulgidezza dell'arte loro. In un vaso da Zakro (2) (fig. 10) si ha un esempio di maestria assai grande nel riprodurre forme vegetali; nella zona mediana principale, espresse nell'antica tecnica ad ornati chiari su fondo nero, si agitano e

Fig. 11. — Brocchetta dello stile naturalistico cretese (Candia-Museo).
da Boyd-Hawes, *Gournia*.

(1) Furtwängler, *Arch. Anz.*, 1891, p. 15: è un esemplare dell'*Antiquarium* di Berlino.
(2) *I. H. S.*, XXII, 1901, t. XII, 2 (Candia, Museo).

si curvano, come sotto la brezza refrigerante sulla superficie delle acque, alcune pianticelle di *nymphaea caerulea*. Lo squisito senso della natura, che emana da queste forme graziose e delicate, è invece del tutto estraneo alla rappresentazione della medesima pianta, rigidamente espressa in monumenti egizi. Il confronto ci rende palese la grande differenza tra le due arti contemporanee ed il primato spetta senza dubbio alcuno all'arte dell'Egeo.

Fig. 12. — Vasetto conico di stile naturalistico cretese (Candia-Museo).
da *A. B. S.*

Ma questo senso della natura ci è testificato in modo mirabile da una brocchetta da Gurnià (1) (fig. 11); in questo capolavoro di arte ceramica, nel fondo del mare tra rami di corallo ed alghe, in mezzo ad altri minori esseri propri degli abissi marini, a nautili, a murici, ad actinie tende i suoi viscidi tentacoli un mostro marino, un polipo od *octopus*. La magnifica espressione sua produce nello spettatore un senso di ribrezzo, pari a quello che si proverebbe alla presenza di un polipo vivente; nulla vi è di schematico e le forme del mostro sono vigorosamente tracciate e dipinte con irraggiungibile percezione della realtà che ci rende ammirati.

Fig. 13. — Vasetto conico di stile naturalistico cretese (Candia-Museo).
da *Seager*.

La vita del mare ci appare ritratta in modo encomiabile anche in un vaso conico da Paleocastro (2) (figura 12) coi coralli, i murici e la stella marina. In un altro vaso conico da Psira (3) (fig. 13) la ispirazione è invece offerta dalla vegetazione terrestre: agili palme lievemente s'incurvano adattandosi in modo egregio alla ristretta ed allungata superficie del vaso. Questi ed altri esemplari dello sviluppo massimo dell'arte ceramica cretese costituiscono una documentazione preziosissima, che

(1) Boyd-Hawes, op. cit., t. H (Candia-Museo, m. 0,20).
(2) *A. B. S.*, IX, 1903, p. 311, fig. 10 (Candia-Museo, m. 0,30).
(3) Seager, op. cit., p. 25, fig. 8 (Candia-Museo).

conferma quanto in questa fase più fulgida della loro civiltà seppero i Cretesi esprimere negli altri rami dell'arte; si palesa in questi vasi quello squisito senso del bello, desunto immediatamente dagli aspetti della natura, scevro da ogni astrazione di idea; vi si palesano anche quella sensibilità percettiva e quella vivacità di espressione, per cui l'arte cretese tanto si differenzia e di tanto è superiore alle coeve arti della Mesopotamia e dell' Egitto.

Come dei vasi dello stile di Kamares, così di quelli dello stile naturalistico noi constatiamo una esportazione ed una imitazione in terre vicine e lontane. Per quest'ultime dobbiamo menzionare Cipro e l' Egitto; pel continente ellenico la Tessaglia (Volo), la Beozia (Orcomeno e Tebe), l'Attica (acropoli di Atene, Eleusi, Thorikos), il Peloponneso (Kakovatos in Trifilia, Vaphio in Laconia, Argo e Micene). A Micene i vasi cretesi importati, usciti dalle famose sei fosse funerarie dell'acropoli, ci rappresentano appunto la fase che va dallo stile di Kamares allo stile susseguente al naturalistico, a quello cioè che vedremo essere denominato del Palazzo o architettonico. E per le isole del mare Egeo dobbiamo menzionare anche qui, come pei vasi di Kamares, Milo (Filacopi) e Tera; in queste due isole si procedette subito alla imitazione dei prodotti cretesi. Epperò con la propagazione della ceramica cretese per il bacino del Mediterraneo e con la conseguente formazione di fabbriche locali in diretta dipendenza dal centro irradiatore di tanta luce di civiltà, da Creta, siamo pervenuti ad un momento dello sviluppo di questa ceramica cretese, in cui ci sembra opportuno interromperne il nostro breve esame e rifare, per alcune regioni elleniche, il cammino dalle origini.

E cominciamo dalle Cicladi, dalle terre più vicine alla grande isola civilizzatrice, di cui poterono godere prontamente i benefici influssi. Le Cicladi ebbero una importante civiltà [1] con aspetti particolari durante l' età eneolitica, civiltà che ci è nota dai rinvenimenti, fatti specialmente in sepolcreti delle isole di Sira, di Paro, di Nasso, di Amorgo, di Milo, in cui frequenti assai sono gli utensili di ossidiana, di quella roccia vulcanica propria dell' isola di Milo, ove ne sono due importantissimi vasti depositi. La ceramica di questa civiltà cicladica è in prevalenza d' impasto grossolano con decorazione ad incisioni rettilinee, ripiene di bianca argilla; vi sono forme speciali, tra cui spiccano quella a pisside e quella a tegame, mentre il sistema

---

(1) Sulla civiltà cicladica si v. Tsuntas, *Ephem. arch.*, 1898, p. 137 e segg. e 1899, p. 73 e segg. — Rizzo, p. 61 e segg. — Dussaud, op. cit., p. 82 e segg. — Fimmen, op. cit., p. 134 e segg.

decorativo è essenzialmente basato sulla spirale. Accanto a questa ceramica incisa, vi è quella monocroma con sagome più evolute, con accuratezza maggiore di fabbricazione.

Nella civiltà eneolitica delle Cicladi più evoluta comincia la pittura sui vasi fittili, e si può stabilire a tal proposito un sincronismo tra questi inizi della pittura vascolare nelle isole dell'Egeo e le prime fasi della ceramica dello stile di Kamares a Creta. La decorazione è prettamente geometrica a semplici linee in bruno, dapprima opaca, poi lucida su fondo chiaro. Ci possono offrire esempi di questa primitiva ceramica dipinta una pisside ed una brocchetta di Sira a semplici schemi triangolari riempiti da tratteggi [1] (fig. 14).

Fig. 14. - Pisside e brocchetta da Sira di stile primitivo (Atene-Museo Nazionale).

da *Eph. arch.*

Ma a poco a poco, sotto il possente influsso di Creta, la pittura vascolare cicladica si cimenta nella espressione di un repertorio più evoluto; Milo e Tera sono le isole che meglio ci hanno fatto conoscere questa produzione più sviluppata. A Milo invero si ha la località chiamata Filacopi, in cui gli scavi recenti [2] hanno recato alla luce i residui di una vetusta cittadina situata sulle rive del mare e ora mezzo inghiottita dalle onde; in questa cittadina si sono riconosciuti quattro strati dall'età neolitica sino agli ultimi tempi della civiltà pre-ellenica, in cui la località fu compiutamente abbandonata. Filacopi doveva la sua esistenza e la sua floridezza alla fabbricazione e alla esportazione degli utensili di ossidiana, che furono mantenuti in vigore sino alla fine dell'età del bronzo, sino a quando l'inutilità loro apparve in modo palese di fronte al metallo diventato d'uso comune assai. Filacopi allora, non più esistendo le ragioni della sua vita, disparve.

A Tera gli avanzi della civiltà pre-ellenica si sono rinvenuti sepolti sotto uno strato di cenere e di pomice, dovuto ad una energica eruzione

---

(1) *Ephem. arch.*, 1899, t. 8, n. 10 — Nicole, *Suppl. au Catal.*, n. 123 (Atene-Museo Nazionale Archeologico, m. 0,16).

(2) Atkinson, Bosanquet, Edgar, Evans, Hogarth, Mackenzie, Smith C. e Welch, *Excavations at Phylakopi in Melos, conducted by the British School at Athens*, 1904 — Walters I, p. 263 e seg. — Dawkins e Droop, *A. B. S.*, t. XVII, 1910, p. 1 e segg. — Rizzo, p. 64 — Dussaud, op. cit., p. 98 e segg. — Buschor, p. 15 — Dugas p. 629 e seg. — Fimmen, op. cit., p. 53 e seg.

vulcanica; anche qui come a Filacopi si tratta di residui di un abitato [1]. I computi geologici hanno fissato tra il 2000 ed il 1800 la eruzione di Tera e però ad età anteriore dovrebbero rimontare i monumenti della civiltà scomparsa sotto il materiale eruttato dal vulcano, ma tali computi sono soggetti a gravi dubbi, chè anzi a sollevare questi dubbi hanno molto contribuito le scoperte archeologiche cretesi ed il sincronismo constatato con fasi determinate della civiltà egizia, sicchè tutto porta a credere che la cronologia dei rinvenimenti pre-ellenici di Tera debba essere abbassata.

Fig. 15. — Brocchetta da Filacopi (Atene-Museo Nazionale). da *Dussaud*.

Ora, da Filacopi e da Tera [2] provengono prodotti ceramici dipinti, in cui è palese la imitazione dei modelli cretesi di stile naturalistico, ma che dai modelli medesimi si differenziano per sagome pesanti ed ineleganti, per minore accuratezza di tecnica, per inferiorità di disegno. Ma tra i vasi di Tera e quelli di Milo si può constatare una differenza di valore artistico, perchè i primi ancor più dei secondi sono lontani dagli esemplari cretesi.

Fig. 16. — Frammento di vaso con figura di rondinella da Filacopi (Atene-Museo Nazionale). da *Dussaud*.

Forma frequente in questa produzione cicladica è quella della brocca globulare e a collo torto e rovesciato all' indietro. Di tale tipo di brocca esistono anche esemplari, in cui o manca la decorazione pittorica o questa è condotta con motivi puramente geometrici. Adduciamo una brocca da Filacopi [3] (fig. 15), ove con bell'effetto su fondo chiaro sono

---

(1) Fouqué, *Santorin et ses éruptions*, 1879 — Perrot e Chipiez, VI, p. 135 e segg. — Rizzo, p. 64 e segg. — Dussaud, p. 88 e segg. — Fimmen, op. cit., p. 142 e seg.

(2) Sui vasi di Tera si ebbe il primo studio in Dumont, Chaplain, I, 1888, p. 135 e segg.; si cf. Perrot e Chipiez, VI, p. 905 e s. Sulla ceramica di Filacopi ed in genere sulla ceramica dipinta cicladica si v. Edgar in op. cit., p. 80 e seg. — cf. Dussaud, op. cit., p. 106 e seg. — Fimmen, op. cit., p. 80 e segg.

(3) Edgar, op. cit., t. 23, 5 (Atene-Museo Nazionale Archeologico).

espresse alcune pianticelle, nelle quali è dubbio se si debba riconoscere il fiore di croco o quello del loto azzurro.

Speciali caratteri presenta poi la produzione ceramica di Filacopi per il repertorio decorativo, che si allarga con compiacenza alla espressione di esseri animati non solo del mare, ma della terra e dell'aria, chè anzi questa ceramica si cimenta anche nella riproduzione della figura umana. Un pregevole frammento di vaso [1] (fig. 16) rappresenta una rondinella con le sue parti in nero e in bianco e con schema assai bene riuscito nel movimento del volo. È il tema che è trattato, ma con naturalismo inferiore assai, in una brattea aurea di una delle fosse funerarie dell'acropoli di Micene [2]. Meno felicemente riescono questi ceramisti di Milo nello esprimere la figura umana. In un sostegno cilindrico [3] (fig. 17 e 18) si scorgono su di una fascia, rappresentante forse la sabbiosa spiaggia del mare, quattro pescatori che camminano verso destra e che tengono in ciascuna mano un pesce, forse un tonno. Hanno essi una lunga chioma ed i corpi loro sono ignudi tranne una pezzuola attorno alle reni, corrispondente allo *shenti* egizio. Le figure sono tracciate a vernice nera opaca, mentre l'interno loro è rivestito di un tono lucido che va dal rosso al bruno. Le proporzioni del corpo umano sono slanciate assai, come del resto ci appaiono nelle pitture parietali cretesi e negli altri monumenti figurati di Creta là ove è rappresentato

Fig. 17. — Sostegno fittile da Filacopi (Atene-Museo Naz.). da *Dussaud*.

Fig. 18. — Figura di pescatore, particolare della fig. 17. dallo *Jahrb. d. Inst.*

(1) Dussaud, op. cit., fig. 73.
(2) Dussaud, op. cit., fig. 74.
(3) Dussaud, op. cit., fig. 83.

l' uomo. Notevole è la espressione dell' occhio così innaturale con la enormità sua e con la sua collocazione in mezzo alle gote; ma certo nelle suddette pitture cretesi, pur di tanto superiori a quanto è espresso in questo cimelio ceramico, l' occhio, tuttavia ben collocato, ha come carattere suo peculiare queste dimensioni così esagerate.

Nel Peloponneso bisogna sceverare la parte orientale (Argolide, Laconia) (1) dalla occidentale (Elide). In quella, dagli strati più profondi di Tirinto e da una delle due acropoli di Argo (l' Aspis) (2) sono usciti alla luce frammenti di vasi di una ceramica primitiva senza ornati dipinti, di argilla grigia ricoperta talora di vernice brunastra. In seguito lo sviluppo della ceramica argiva ci è noto soprattutto pei rinvenimenti nelle fosse sepolcrali dell'acropoli di Micene, in cui possiamo distinguere due generi di produzione vascolare locale accanto ai prodotti importati da Creta (3). Vi sono vasi in cui la decorazione, a semplici motivi in bianco o in rosso opaco, è applicata su vernice nera; sembrano questi prodotti una tarda, affievolita eco della ceramica cretese detta di Kamares, poichè gli esemplari che sono usciti dalle fosse sepolcrali 4ª e 5ª dell'acropoli di Micene sono contemporanei allo stile nuovo o naturalistico cretese. Vi sono poi i vasi, in cui al contrario la decorazione è a colore bruno opaco o anche rosso su fondo chiaro; i motivi ornamentali sono geometrici, rettilinei o curvilinei (onde, spirali) oppure anche figurati (per esempio uccelli).

Fig. 19. — Brocchetta dal recinto funerario di Micene (Atene-Museo Nazionale).
da *Furtwängler e Löschke.*

Questo secondo indirizzo ceramico non costituisce invero che una varietà della ceramica dipinta delle Cicladi, e tale affermazione si basa anche sull' uso di sagome eguali sia per l' Argolide che per le isole egee. Sia nel continente che nelle isole vediamo, per esempio, il tipo di vaso biconico a ventre basso ricoperto di ornati

(1) Dragendorff, *Athenische Mitteilungen*, XXXVIII, 1912, p. 329 e segg.

(2) Vollgraff, *B. C. H.*, XXX, 1906, p. 1 e segg. — Dussaud, op. cit., p. 167 e seg.

(3) Sulla ceramica micenea si v. Furtwängler e Löschke, *Mykenische Thongefässe*, 1879 e *Mikenische Vasen, Vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres*, 1886 (si v. la classificazione a p. VI e segg.) — Rayet e Collignon, p. 123 e seg. — Von Rohden, p. 1936 e seg. — Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, I, 1893, p. 42 segg. — Perrot e Chipiez, VI, p. 912 e segg. — Pottier. I, p. 181 e segg. — Walters, I, p. 269 e segg. — Reisinger, op. cit., p. 13 e p. 33 e segg. — Buschor, p. 16 e seg. — Rizzo, p. 221, n. 8. — Dussaud, op. cit., p. 154 e segg. — Dugas, p. 630 — Herford, p. 47 e seg. — Fimmen, op. cit., p. 143 e seg.

geometrici, e comune alle due regioni è il tipo di brocchetta sferoidale a collo corto e rovesciato. Adduciamo in proposito una di queste brocchette,[1] che proviene dalla 6ª fossa sepolcrale di Micene (fig. 19); tra due strette fascie sono tre volatili, forse galli di brughiera; il collo di questi volatili è striato a linee parallele, le ali invece a zig-zag, in bruno sono il contorno dei volatili e le zampe, in rosso è espresso, insieme con gli occhi, l' interno del corpo.

Per il Peloponneso occidentale sino alla metà circa del 2º millennio si può asserire che la ceramica indigena vi era assai poco sviluppata; le recenti esplorazioni degli strati più profondi del santuario di Zeus in Olimpia [2] farebbero supporre che la produzione vascolare della regione elea durante l'età del bronzo fosse usualmente quella primitiva a decorazione rudemente geometrica incisa. Ma verso la metà del 2º millennio, in base ai rinvenimenti delle tombe di Kakòvatos in Trifilia,[3] si può attestare la importazione di prodotti cretesi di stile naturalistico (sono i frammenti di due grandi *pithoi* a quattro anse[4]) e la conseguente formazione di una officina locale, dovuta forse a ceramisti cretesi immigrati, da cui sono uscite imitazioni eccellenti dei modelli di Creta. Ma tale ceramica d' imitazione sembra posteriore alla metà del 2º millennio e però di essa converrà fare menzione più innanzi[5].

Fig. 20 — Vaso primitivo da Afidna (Atene-Museo Nazionale). da *Ath. Mitt.*

Anche nell' Attica si hanno dapprima rudi stoviglie a decorazione incisa. Succedanea e nel tempo stesso concomitante di tale produzione è una ceramica dipinta detta di Afidna dal rinvenimento maggiore che se n' è fatto in un piccolo sepolcreto [6], ma campioni di tale ceramica sono usciti alla luce

(1) Furtwängler e Löschke, *Myk. Thong.*, t. IX, 44 — Nicole, *Supp. au Catal.*, n. 189 (Atene-Museo Nazionale Archeologico, m. 0,30).

(2) Weege, *Ath. Mitt.*, XXXVI, 1911, p. 163 e seg. — cf. Rizzo, p. 61 e Dussaud, op. cit. p. 169 e seg.

(3) Dörpfeld, *Ath. Mitt.*, XXXIII, 1908, p. 295 e segg. e K. Müller, ivi, XXXIV, 1909, p. 269 e segg. — Dussaud, op. cit., p. 169 e segg.

(4) *Ath. Mitt.*, XXXIV, 1909, p. 316, fig. 16 — Nicole, *Suppl. au Catal.*, n. 206 e 207 (Atene-Museo Nazionale Archeologico). Si cf. Fimmen, op. cit., p. 91.

(5) Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, 1909, p. 1.

(6) Wide, *Ath. Mitt.*, XXI, 1896, p. 385 e segg. — Blinckenberg, *Mémoires des Antiquaires du Nord*, 1896, p. 68 e s. — Poulsen, *Die Dipylongräber und die Dipylonbasen*, 1905, p. 77 — Dussaud, op. cit., p. 178 — Dugas, p. 631 — Fimmen, op. cit., p. 77, chiama questa produzione col nome di ceramica di Egina.

anche dall' acropoli di Atene. Si tratta di una ceramica dipinta a colori opachi scuri su fondo bianco; il carattere della decorazione, come risulta da questo esemplare di Afidna[1], (fig. 20) è prettamente geometrico come nei vasi contemporanei di Milo e dell' Argolide, ma la inferiorità dei prodotti attici è manifesta; mentre i prodotti melii e argivi si ricollegano alla corrente cretese, quelli attici sembrano riallacciarsi ad una corrente settentrionale, che possiamo seguire dalla Tessaglia attraverso la Focide e la Beozia.

In Tessaglia gli scavi recenti eseguiti a Dimini e a Sesklo (Tessaglia orientale), a Zerelia (Tessaglia del sud) ed in altre località archeologiche minori, a Lianokladi, a Tsani, a Maghoula, a Tsangli e Rini, a Rakhmani hanno recato alla luce i documenti di una civiltà omogenea, che è in pieno contrasto con quella egea delle Cicladi e di Creta e che pare che discenda dalle montagne della penisola balcanica[2]. Siamo nella età neolitica ed eneolitica, ma tutto è in ritardo rispetto a quanto si svolgeva contemporaneamente nell' isola di Creta; anche alla fine di questa civiltà tessalica è quasi esclusivo l' uso di strumenti di pietra, mentre a Creta e nelle terre allietate dal suo benefico influsso, già da secoli si era nell' età del bronzo. E però è stata dimostrata erronea la prima determinazione cronologica, per cui si rimontava alla prima metà del 4° millennio per l' inizio di questa civiltà, la quale invece molto più probabilmente sarebbe cominciata circa il 2500 [3].

La civiltà tessalica pre-micenea è stata suddivisa in quattro periodi [4], che scendono sino agli ultimi secoli del 2° millennio. Non c' interessa la produzione ceramica del 1° periodo tessalico; si tratta o dei soliti rozzi cocci d' impasto grossolano con incisioni talvolta riempite di bianco o di una ceramica monocroma rossa. Col 2° periodo fa invece l' apparizione sua la ceramica detta di Dimini, dal luogo d'onde uscì alla luce per la prima volta in grande quantità. Si ha in questa ceramica una ricca ornamentazione di carattere geometrico, o di color rosso brillante o bruno su fondo giallo-chiaro reso lucido mediante levigazione, oppure di color nero tendente al bruno, o di color giallo ed anche bruno su fondo rosso. Ma quest' ultima varietà

---

(1) *Ath. Mitt.*, XXI, 1896, t. XIV, 1.

(2) Wace e Thompson, *Prehistoric Thessaly, being some account of recent excavations and explorations in north eastern Greece from lake Kopaïs to the borders of Macedonia*, 1912. Pei primi scavi a Dimini e a Sesklo si v. l' opera di Tsuntas, *Ai pröistorikaì akropoleis Diminiou kai Sesklou*, 1908; si cf. Rizzo, p. 58 e segg. — Buschor, p. 14 e seg. — Dussaud, p. 186 e segg. — Dugas, p. 631. — Fimmen, p. 69 e segg.

(3) Tsuntas (quarto millennio), Wace e Thompson (circa il 2500 a. C.); si cf. Nicole, *Suppl. au Catal.*, p. 1.

(4) Si v. la divisione dello Tsuntas.

sembra più recente dell' altra. Questi prodotti spiccano per la gaiezza loro policroma, mentre gli schemi ornamentali dimostrano un certo gusto decorativo non certo disprezzabile. Prevale la linea spezzata, ma già fanno l'apparizione loro i motivi del meandro, della scacchiera ed anche della spirale, mentre è di uso frequente la fascia di linee parallele cingente in direzione obliqua il vaso. Le forme denotano anch' esse un determinato sviluppo artistico dagli aspetti primitivi dell' arte.

Possono in realtà offrire una idea di tale genere di ceramica gli esemplari da Dimini [1] qui riprodotti (fig. 21). L'anfora sferoidale, di pretta derivazione da sagome neolitiche, dimostra insieme riuniti l' uso del color nero e l' uso del color rosso, il quale ultimo appare negli ornati a contorno ricurvo tra le fascie riempite da linee. La tazza a decorazione bruna su fondo giallastro offre vari schemi interessanti: il meandro, la scacchiera, la spirale. Tutta questa ceramica tessalica ricorda, sia pur lontanamente, il materiale uscito dagli scavi di strati preistorici in Tracia, in Galizia e nella Russia meridionale. Rappresenta essa adunque una corrente continentale del nord opposta a quella egea o marittima del sud. E certamente con questi caratteri speciali avrebbe potuto svilupparsi nel corso degli anni tale ceramica tessalica, se circostanze ignote non ne avessero soffocato la vita, quella vita che invece sempre più rigogliosa palpitava nella industria ceramica egea.

Fig. 21. — Vasi da Dimini in Tessaglia. (Atene-Museo Nazionale).
da *Tsuntas*.

Ed invero questa produzione vascolare, che nel 3° periodo di civiltà pre-micenea della Tessaglia aveva seguitato a godere di grande vigore, decade e si atrofizza durante il 4° periodo, in cui la produzione locale è offerta da

---

(1) Tsuntas, op. cit., t. 9 e t. 11 (Atene-Museo Nazionale Archeologico).

vasi non più policromi, ma monocromi; negli ultimi strati della civiltà suddetta appariscono già i frammenti di vasi micenei, ed in realtà la cultura e l'arte degli ultimi tempi pre-ellenici denominati micenei sono testificate in special misura dai rinvenimenti di Volo [1], come affermazione di una corrente trionfatrice affluita dal mezzogiorno.

Ai quattro periodi tessalici corrispondono all'incirca i quattro periodi di Orcomeno in Beozia, rappresentati da quattro strati archeologici sovrapposti [2]. Lo strato inferiore è di carattere puramente neolitico con la solita produzione fittile, comune a tante stirpi in quel lontanissimo stadio di civiltà. Ma nel secondo strato, che pare debba ritenersi contemporaneo alla fase di arte cretese detta di Kamares, fa l'apparizione sua una ceramica caratterizzata da una verniciatura nera e brillante, che si sfalda a piccole scaglie; è in questa ceramica, che appare anche in Tessaglia, come un preannunzio di quella splendida vernice nera che costituirà una delle qualità salienti della ceramica di tutta la Grecia attraverso tutte le fasi della vita sua.

In questo secondo strato di Orcomeno non si conosce ancora l'uso del tornio; col tornio invece sono fabbricati molti prodotti del terzo strato, il quale all'incirca corrisponde pel tempo al sepolcreto principesco dell'acropoli di Micene e allo stile naturalistico della ceramica cretese. Vi sono in questo terzo strato due generi di prodotti vascolari. In uno di essi non è usata la decorazione dipinta; si tratta di vasi eseguiti al tornio con argilla grigia; è una produzione rappresentata abbondantemente dagli scavi di Orcomeno, sicchè si è ritenuto, con fondatezza, che essa sia dovuta a fabbriche locali; si è perciò dato ad essa l'appellativo di minia. Ma prodotti minii si sono ritrovati in altri luoghi della Beozia, nella Focide in Tessaglia ed anche nel Peloponneso e a Milo. Nella sagoma dei vasi, in cui predominano le coppe su robusto piede, si palesa l'influsso dell'arte industriale del metallo.

Pel nostro intento maggiormente c'interessa l'altro genere di ceramica del terzo strato di Orcomeno, in cui si constata l'uso di una pittura opaca. Questi vasi dipinti si ricollegano strettamente per ogni riguardo con la produzione fittile dipinta della Tessaglia: le pareti del vaso sono ricoperte di color bianco, sul quale in bruno, in grigio, in arancio sono condotti gli ornati geometrici, in cui predominano i motivi quadrangolari e a scacchiera.

---

(1) Curuniotis, *Ephem. Arch.*, 1906, p. 211 e segg.

(2) Bulle, *Orchomenos*, I (*Abhandlungen der k. bayer. Akad. d. Wissenschaften*, 1907), p. 15 e segg. — cf. Dawkins e Droop, *A. B. S.*, 1910-11 p. 16 e segg. — Wace e Thompson, op. cit., p. 193 e segg. — Buschor, p. 15 — Dussaud, p. 181 e segg. — Dugas, p. 631.

La forma più comune è quella che somiglia ad una salsiera con becco svasato; alcuni campioni di questa ceramica sono fatti a mano, altri al tornio.

Nel quarto periodo di Orcomeno si ha la sovrapposizione sulla rude civiltà indigena della splendida arte e della raffinata civiltà micenea. È in questo periodo che viene costruita la mirabile tomba a cupola detta il tesoro di Minia [1], che gareggia per importanza con la tomba detta il tesoro di Atreo a Micene. E prettamente micenea è la ceramica di questo quarto periodo.

Per la Beozia e la Focide [2] si aggiunga che da tumuli funerari di Cheronea e di Drakhmani (Elatea) e da un abitato preistorico di H. Marina sono usciti alla luce prodotti ceramici dipinti che, come quelli di Orcomeno, si ricollegano alla produzione tessalica: ma la decorazione condotta o in rosso lucente o in nero opaco su fondo biancastro è meno sviluppata ed ha un carattere di maggior semplicità e rudezza. Ad H. Marina, sopra lo strato da cui proviene tale tipo di ceramica, si estende uno strato più recente in cui, mescolati a cocci minii, si sono trovati frammenti di vasi rivestiti di un nero brillante, su cui sono dipinti degli ornati in bianco opaco. Tale produzione, che in scarsa quantità si è riscontrata pure nel secondo strato di Orcomeno, precede ad H. Marina i campioni di ceramica importata micenea dello strato immediatamente superiore.

Prima di riprendere in esame la ceramica cretese, che abbiamo lasciato nella fase della sua maggior perfezione, si deve rivolgere un po' il nostro sguardo a regioni più lontane, in cui sulla civiltà indigena venne ad innestarsi in varia misura la civiltà cretese-micenea negli ultimi tempi di sua vita. A nord abbiamo la Troade, ad oriente Cipro, ad occidente la Sicilia.

Nella Troade, sulla collina di Hissarlik ove sorse la Ilio omerica, mercè gli scavi iniziati e condotti con ardore poetico dallo Schliemann e compiuti con rigore scientifico dal Dörpfeld [3], vediamo rappresentato da

---

(1) Schliemann, *Orchomenos,* 1881 — Perrot e Chipiez, VI, p. 439 e segg. — Rizzo, p. 97 e seg.

(2) Per gli scavi preistorici nella Beozia e nella Focide si v. Sotiriadis, *Ath. Mitt.,* XXX, 1905, p. 120 e segg. — XXXI, 1906, p. 396 e segg. — *Ephem. Arch.* 1908, p. 63 e segg. e *Revue des études grecques,* 1912, p. 253 e segg. — Wace e Thompson, op. cit., p. 197 e segg. — Dussaud, op. cit., p. 183 e segg. — Fimmen, op. cit., p. 4 e segg.

(3) Schliemann, *Ilios, Stadt und Land der Troyaner,* 1881 — Dörpfeld, *Troya und Ilion, Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion* (1870-1894), 1902 — si v. il catalogo degli oggetti (Berlino, Museo per la conoscenza dei popoli) di Schmidt E., *H. Schliemann's Sammlung trojanischer Altertümer,* 1902. Si cf. per la ceramica Rayet e Collignon, p. 1 e segg. — Von Rohden, p. 1934 — Schuchhardt, op. cit, p. 27 e segg. — Perrot e Chipiez, VI, p. 154 e segg. — Pottier, I, p. 74 e segg. — Walters, I, p. 256 e segg. — Buschor, p. 13 e segg. — Rizzo, p. 66 e segg. — Dussaud, p. 118 e segg. — Dugas, p. 631 — Fimmen, op. cit., p. 95 e seg.

strati successivi lo sviluppo di una civiltà, la quale dal neolitico o dall'inizio dell'eneolitico discende ininterrotta sino ai tempi romani. Ma nei primi cinque strati archeologici tale civiltà presenta un carattere spiccatamente in contrasto con quanto si svolgeva nel bacino dell'Egeo irraggiando da Creta: è una civiltà che, iniziandosi dal substrato neolitico comune a tante e così diverse regioni, acquista un aspetto asiatico rientrando nel patrimonio di cultura delle primitive popolazioni dell'Asia Minore del settentrione (Frigia e Misia). In questa civiltà non abbiamo ceramica dipinta, epperò di essa non dovremmo far menzione; ma, data la importanza dei rinvenimenti di Hissarlik nei riguardi delle leggende e della poesia dei Greci sarà opportuno farne qui breve cenno.

Fig. 22. — Brocchetta dal secondo strato di Hissarlik (Berlino-Museo per la conoscenza dei popoli). da *Dörpfeld.*

Alle stoviglie del primo strato del solito, ovvio carattere neolitico, susseguono gli esemplari ceramici dei quattro strati superiori, in cui si è riconosciuto l'uso del forno e della ruota. I vasi d'impasto nero-giallastro sono resi lucidi mediante un'accurata levigazione; gli ornati seguitano ad essere come nella civiltà neolitica puramente incisi, ma i motivi ornamentali di pretto carattere lineare sono semplici e lasciano libera gran parte del vaso. Per le sagome dobbiamo constatare la presenza di quelle brocchette globulari a collo rovesciato a becco (fig. 22), che abbiamo visto comuni alla ceramica cicladica e dell'Argolide. Vi sono inoltre bicchieri profondi con due grandi anse, vi sono vasi ad anse forate per essere appesi; si aggiungano i vasi a forma di animali e quelli (fig. 23 e 24) in particolar modo interessanti, a forma umana in cui il coperchio affetta l'aspetto del viso schematicamente espresso, mentre nel corpo è la indicazione, pure rudimentale assai, del seno e mentre le braccia sono raffigurate o dalle anse sollevate o da spirali a rilievo. Il problema di foggiare a forma umana un vaso verrà ripreso, con ben altri intenti e con ben maggiore potenzialità di arte, dalla ceramica ellenica; ma per il loro carattere

Fig. 23. — Vaso canopico dal secondo strato di Hissarlik (Berlino-Museo per la conoscenza dei popoli). da *Dörpfeld.*

schematico ai vasi antropoidi di Hissarlik meglio possono essere avvicinati i cosiddetti *canòpi* o vasi cinerari chiusini (VII°-VI° sec. a C.) ed i vasi, pure cinerari, della civiltà del ferro preistorica del centro e del nord dell'Europa. Lungo lo sviluppo della vita pre-ellenica di Hissarlik si osserva una schematizzazione sempre più spinta dal tipo di vaso antropoide: le due braccia non sono costituite che da due protuberanze ed il vaso assume la forma di pera, sicchè dapprima, nel fervore entusiasta dei rinvenimenti di Hissarlik, si riconobbe in consimili vasi una testa di civetta.

Fig. 24. — Vaso conopico da Hissarlik (Berlino-Museo per la conoscenza dei popoli). da *Dörpfeld.*

Questa ceramica degli strati dal secondo al quinto di Hissarlik ha adunque, come si è già detto, una fisonomia sua speciale, un carattere indigeno che trovano piena corrispondenza col materiale rivelato dalle scoperte archeologiche nell'Asia Minore; i raffronti più opportuni sono con la produzione vascolare uscita alla luce dalla necropoli di Yortan nella Misia (1), nella vallata superiore del Caico. Infine nel sesto strato di Hissarlik, nello strato che veramente rappresenta la Ilio distrutta dalle forze confederate degli Achei e delle altre stirpi del territorio ellenico, sono frequenti i residui di vasi micenei, che confermano la cronologia tradizionale della Ilio omerica nella seconda metà del 2° millennio. Ma, accanto alla ceramica micenea importata, vi sono i prodotti d'imitazione, mentre l'antica, tradizionale ceramica è in pieno decadimento; spariscono i vasi a figura umana, quelli a manichi perforati, mentre permangono le brocche a collo rovesciato a becco, in cui vengono trasportati alcuni elementi (occhi, mammelle ecc.) desunti dai vasi antropoidi.

Anche a Cipro (2) negli strati più antichi o neolitici o eneolitici abbiamo la solita ceramica di carattere generico; ma in età posteriore si sviluppa una ceramica speciale con caratteri suoi propri. Da H. Paraskevi, da Alam-

---

(1) Sugli scavi condotti dal Godin a Yortan si v. Collignon, *Compte-Rendu de l'Acad. des Inscript.*, 1901, p. 810 e segg.

(2) Per gli scavi preistorici a Cipro si v. Reinach S., *Chroniques d'Orient,* I, 1891, p. 168 e segg. — Ohnefalsch-Richter, *Kypros, die Bibel und Homer,* 1893 — Myres, *I. H. S.*, XVII, 1897 p. 134 e

bra, da Phoenikiais, da Kalopsida sono usciti molti prodotti vascolari, che sono presso a poco paralleli a quelli di Hissarlik degli strati dal secondo al quinto ed in cui parimenti, invece della decorazione pittorica, è la decorazione geometrica o a rilievo o incisa, mentre le pareti dei vasi sono state levigate alla mano e rese in tal modo rilucenti (fig. 25). In seguito tale levigazione è ottenuta con una ingubbiatura costituita da un sottilissimo strato di terra fine o nera o rossa, si perfezionano nel tempo stesso le forme ed osserviamo che tra di esse non sono rare le brocche a collo rovesciato a becco, mentre appaiono sagome complicate e brocche, in cui sono attaccate al vaso figurine accessorie, o vasetti, o alberi, o animali diversi, sicchè vi è l'associazione su di un medesimo recipiente del rilievo e della incisione. Questo è un carattere che nella ceramica cipriota sarà conservato con grande costanza, mentre peculiare della ceramica medesima sarà sempre la bella lucentezza dei vasi prodotta dalla accurata levigazione. Gli ornati incisi e costituiti per lo più da fasci di linee, da zig-zag, da losanghe, da cerchi concentrici, sono riempiti da materia calcarea bianca conservandosi, come ad Hissarlik, l'antico metodo dell'età neolitica.

Fig. 25. — Brocca cipriota con la tecnica a graffito (Atene-Museo Nazionale).

da *Nicole*.

La pittura su vasi a Cipro fa l'apparizione sua nella età del bronzo cioè verso la fine, a quel che pare, del terzo millennio, poichè gli oggetti egizi rinvenuti insieme ai primi vasi dipinti non possono essere più antichi della XII^a dinastia faraonica. Le medesime località che hanno ridato alla luce la ceramica precedente incisa, sono state parimenti ricche di materiale fittile dipinto. Si ha sulle pareti dei vasi una inverniciatura bianca, su cui o in nero opaco o in rosso-brunastro parimenti opaco sono espressi gli ornati, che hanno un carattere innegabile di monotonia con le linee semplici, talora ondulate, coi reticolati o le file di losanghe.

---

segg. (scavi di Kalopsída). Per la ceramica premicenea si v. Perrot e Chipiez, III, p. 648 e segg. — Dümmler, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 209 e segg; XIII, 1888, p. 280 e segg. — Von Rohden, p. 1934 e seg. — Pottier, I, p. 82 e segg. — Myres, op. cit. e Myres e Ohnefalsch-Richter, *Catalogue of the Cyprus Museum*, 1899 — Walters, I, p. 236 e segg. — Walters, *Catal.*, I, 2, 1912, p. IX e segg. — Nicole, *Suppl. au Catal.*, p. 92 e segg. — Dussaud, p. 229 e segg. — Dugas, p. 632. — Fimmen, op. cit., p. 104 e seg.

In quanto concerne le sagome noi vediamo presso a poco il mantenimento di quelle del periodo precedente della ceramica incisa, con le solite aberrazioni barocche e fantastiche, mentre la fattura dei vasi non presuppone ancora la conoscenza del tornio. In una parola, si mantengono tutti i caratteri della ceramica precedente, all' infuori della trasformazione della decorazione incisa in decorazione dipinta. In questi prodotti dipinti si constata la frequente presenza di fori per la sospensione loro. Di questa ceramica cipriota può essere addotto come esempio un *askos* che qui riproduciamo (fig. 26) [1].

Fig. 26. — *Askos* cipriota primitivo (Saint Germain en Laye - Museo di Antichità Nazionali).
da *Dussaud*.

Si noti inoltre che questi vasi dipinti ciprioti non sempre furono fabbricati e dipinti pei soli usi locali; alcuni esemplari sono stati riconosciuti nel materiale scavato in varie regioni, nelle Cicladi (Tera e Milo), nella penisola greca (acropoli di Atene), nella Troade (Hissarlik), in Siria, in Egitto (Tell-el-Amarna e Saqqara). L' influsso cretese è nel fiorire di tal tipo di ceramica assai debole: già notammo il rinvenimento a Curio di ceramica dello stile Kamares; si tratta in realtà di un frammento isolato [2]. A partire invece dalla XVIII dinastia egizia (1580-1350) Cipro è pervasa dalla lussureggiante civiltà cretese e micenea ed abbiamo l' apparizione di fabbriche di vasi dipinti di carattere tardo; di esse sarà cenno più avanti.

Nella Sicilia orientale si ha nella età eneolitica una ceramica dipinta, la quale ci si presenta come un fenomeno parallelo a quello della ceramica dipinta sia della Tessaglia e della Beozia, sia di Cipro. Epperò non ci sembra inopportuno farne menzione, chè anzi essa ceramica, a parer nostro, rientra con ogni diritto nel quadro sommario della produzione vascolare dipinta pre-ellenica che stiamo tracciando.

(1) Dussaud, fig. 168 (Saint Germain en Laye-Museo di Antichità Nazionali, m. 0,14).
(2) Reisinger, p. 7 e p. 14.

Al periodo neolitico con il vasellame inciso, nettamente distinto nei due gruppi, rappresentati rispettivamente dalle stazioni di Stentinello e Matrensa (prov. di Siracusa) e di Villafrati e Moarda (prov. di Palermo) [1], succede il periodo eneolitico, in cui si ha la ceramica dipinta, nota in principal misura dal villaggio e dal sepolcreto siculi di Castelluccio (prov. di Siracusa) [2]. Si tratta di vasi (fig. 27 e 28) di argilla giallo-rossastra ricoperti di uno strato di ocra, che varia dal bianco sudicio al rosso mattone, su cui i disegni orna-

Fig. 27. — Vasi siciliani del tipo Castelluccio dalle grotte-miniere di Monte Tabuto (Siracusa-R. Museo Archeologico).

da *Bull. di Paletnologia.*

mentali sono espressi a colore nero o bruno. Le forme dei vasi sono varie: predominano quelle a doppio cono assottigliato nel mezzo ed espanso nella bocca e nel piede, talora senza ansa, talora invece con grandi anse verticali; vi sono le forme di nappi con orlature espanse e di anfore che per la sagoma loro si avvicinano ad esemplari tessalici.

Il repertorio decorativo è in grande maggioranza rettilineo, poichè solo di rado appaiono elementi ricurvi, e la composizione di questi motivi ornamentali è prevalentemente basata nel senso verticale piuttosto che nell'orizzontale; vi è la divisione a riparti, ciascuno dei quali contiene uno schema

---

(1) Peet, *The stone and bronze ages in Italy and Sicily,* 1909, p. 112 e segg. — Per la Sicilia occidentale si v. Von Andrian, *Prähistorische Studien aus Sicilien,* 1878; per l' orientale si v. Orsi, *Bull. di Paletn.,* XVI, 1890, p. 177 segg. (Stentinello).

(2) Sulla stazione tipica di Castelluccio (villaggio e sepolcreto) si v. Orsi, *Bull. di Paletn.,* XVIII, 1892. p. 1 e segg. e XIX, 1893, p. 30 e segg. — Per gli scavi eneolitici siciliani si v. Peet, p. 200 e segg. (ivi, a p. 215 e segg. la ceramica); cf. Orsi, *Bull. di Paletn.,* XXVI, 1898, p. 165 e segg. (Monte Tabuto e Monte Racello presso Comiso). — cf. Fimmen, op. cit., p. 109.

completo decorativo, o figure a reticolati, o triangoli pieni, o scacchiere ad angolo. Tale repertorio sembra una evoluzione e nel tempo stesso una traduzione in pittura del repertorio decorativo proprio del vasellame precedente neolitico, ma la comparsa di alcuni elementi ornamentali e l'uso così improvviso di un sistema pittorico talmente evoluto, senza che si conoscano nell'isola le fasi preparatorie, hanno fatto supporre che la ceramica tipica di Castelluccio sia dovuta ad un impulso o ad un influsso transmarino. E, date le innegabili analogie che esistono tra questa ceramica sicula e quella dipinta, all'incirca contemporanea, se non di poco anteriore, della Tessaglia e della Beozia, si è voluto dedurre che in queste due regioni elleniche sarebbe da riconoscere la fonte di origine del sistema ornamentale dipinto dei vasi siculi [1]. Ma, sinora, manca la prova di una importazione di vasellame tessalico e beotico sulle coste orientali della Sicilia e manca quindi anche la prova di una conseguente imitazione e di un adattamento locale da parte dei primitivi Siculi. D'altra parte sembra difficile supporre *a priori* dei rapporti non solo diretti, ma indiretti tra le regioni del nord-est della Grecia e le coste della Sicilia.

Fig. 28. — Boccale siciliano del tipo Castelluccio da Montaracello (Siracusa-R. Museo Archeologico).
da *Bull. di Paletnologia.*

Forse è preferibile credere che tale indirizzo di pittura vascolare fosse comune anche ai territori che si estendono tra la Tessaglia e la Beozia da un lato e la Sicilia dall'altro; nè è improbabile che la esplorazione archeologica nella Etolia e nella Acarnania e nelle isole Ionie dia alla luce campioni di ceramica pre-micenea dipinta, anteriore anche a quella rude ceramica monocroma nerastra con incisioni, che è venuta fuori dagli strati inferiori di Olimpia, da altre località dell'Elide, dall'isola di Leucade. Per l'Italia meridionale qualche appoggio a tale ipotesi possiamo riconoscere nella presenza di frammenti di vasi dipinti nella stazione del Pulo di Molfetta, nella grotta Zingulusa a Capo di Leuca (Puglia) e a Matera (Basilicata); ed invero anche per questi frammenti sono state accentuate le analogie con la ceramica della Tessaglia e della

(1) Si v. Peet, op. cit., p. 216 e segg. Si v. ora Orsi (*Mon. d. Lincei, XXVII,* 1921, c. 125 e segg.) che, pubblicando ceramica dipinta degli strati neolitici di Megara Hybloca e di Stentinello, pensa a Creta.

Beozia [1]. L'Adriatico in tal caso avrebbe unito e non diviso le due regioni ellenica ed italica ed in entrambe le regioni si sarebbe diffuso questo sistema decorativo geometrico dipinto, che avrebbe una comune origine dal settentrione e che noi conosciamo, in principal misura, dai rinvenimenti nei territori posti ai due estremi dello spazio di diffusione del sistema medesimo. Per questo adunque la ceramica sicula del tipo di Castelluccio deve a buon diritto essere considerata come un ramo non intorbidito di una corrente di arte primitiva pre-ellenica.

Fig. 29. — Vaso siciliano del tipo Cozzo del Pantano (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Bullet. di Paletnologia.*

Come in Tessaglia, così in Sicilia, dopo la fioritura della ceramica dipinta, vi è nella età del bronzo un regresso, segnato per la Sicilia da una produzione fittile, in cui si ritorna alla decorazione o incisa o a rilievo [2]; l'argilla è grigio-brunastra e tra le sagome prevalgono il bacino ad alto piede e la coppa provvista di un'ansa grande e sovrastante alla orlatura del vaso (fig. 29 e 30). E da questo strato archeologico, di cui tipiche sono le stazioni di Cozzo del Pantano e di Tapso presso Siracusa, che sono usciti dei vasi dipinti micenei di assai tardo carattere, e perciò per tale stadio di civiltà sicula dobbiamo discendere sin verso la fine del secondo millennio.

Ripigliamo ora, dopo sì lunga parentesi, l'interrotto cammino nell'esame dello sviluppo della pittura vascolare cretese. Eravamo pervenuti alla

(1) Peet, *A. B. S.*, XIII, 1907, p. 405 e segg. e op. cit., p. 85 e segg. — Mosso, *Mon. dei Lincei*, XX, 1911, c. 317 e segg.

(2) Per la civiltà dell'età del bronzo in Sicilia e per la ceramica relativa si v. Colini, *Bull. di Paletn.*, XXX, 1904, p. 155 e segg. e p. 229 e segg. — Peet, op. cit., p. 432 e segg. Per le stazioni tipiche di Cozzo del Pantano e di Magnisi (Thapso) si v. Orsi, *Mon. dei Lincei*, II, 1893, c. 5 e segg. e VI, 1895, p. 89 e segg.

fase del suo maggior splendore con lo stile nuovo o naturalistico. Ora, dopo l'ascesa s' inizia la discesa; dopo lo sforzo verso una meta di perfezionamento vi è il lavoro di abitudine, di virtuosità che conduce alla stilizzazione, al decadimento, alla sciatta, scorrevole espressione degli elementi decorativi. Allo stile nuovo o naturalistico succede lo stile detto del Palazzo o architettonico [1]. Tale irrigidirsi delle forme avviene in quel tempo che corrisponde al rimaneggiamento e all'ampliamento dei secondi palazzi principeschi di Cnosso e di Festo e, siccome la decorazione vegetale sui vasi presenta un grado di stilizzazione analogo a quello degli affreschi dell'ultimo palazzo di Cnosso, così questa fase della ceramica cretese è stata denominata fase della ceramica dello stile del Palazzo. L'altra denominazione di stile architettonico è data dal fatto che i motivi ornamentali vi subiscono un processo di schematizzazione architettonica e che le parti decorative sono ormai coordinate alle parti del vaso seguendo determinati, rigorosi principî inspirati senza dubbio dalla architettura. Si avverte pertanto in questa ceramica detta del Palazzo, e si avvertirà anche nelle fasi di decadenza che derivarono da essa, l'applicazione di quel metodo ornamentale che costituisce il carattere saliente di quasi tutta la pittura vascolare ellenica.

Fig. 30. — Coppa siciliana del tipo Cozzo del Pantano (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Bull. di Paletnologia.*

I vasi in modo quasi esclusivo sono dipinti a vernice nerastra su di una fine ingubbiatura chiara che ricopre tutto il recipiente; sparisce quasi del tutto l'uso del color bianco ed in alcuni esemplari, specialmente di grandi dimensioni, la pittura è associata al rilievo. Peculiari di questa fase della ceramica cretese sono le grandi anfore alte dai cinquanta ai sessanta centimetri, a stretto piede e rigonfie alle spalle, ove sono innestate tre pic-

(1) Mackenzie, *I. H. S.*, XXIII, 1903, p. 194 e segg. — Evans, *Archäologia*, LIX, 1905, p. 55 e segg. e p. 105 e segg. — Reisinger, p. 43 e segg. — Buschor, p. 25 e seg. — Rizzo, p. 119 e segg. — Dugas, p. 628. — Herford, p. 47 — Fimmen, op. cit., p. 139 e seg.

cole anse verticali; seguitano ad essere coltivate con modificazioni più o meno forti le sagome dello stile naturalistico, mentre si afferma la elegantissima forma di una brocca, evidentemente imitata da modelli metallici. Manca tra i vasi del Palazzo provenienti da Cnosso la brocchetta a staffa, di cui un magnifico esemplare già esaminammo proveniente da Gurnià.

Fig. 31. — Anfora cretese dello stile detto del Palazzo (Candia - Museo).
da *Archäologia*.

Si può desumere la idea migliore di questo stile del Palazzo o architettonico da due anfore (fig. 31 e 32) provenienti da una tomba principesca di Isopata presso Cnosso[1]. Sul collo di entrambi i vasi un ricordo dell' antica tecnica su fondo scuro è rimasto nella fascia ondulata, che spicca risparmiata dal fondo chiaro dell'argilla sulla vernice nera. Sotto la fascia stretta, adorna di un ramo di pianta stilizzato, è il vasto campo in cui è la ornamentazione principale che si estende in basso sino al piede. In una delle due anfore sono steli di papiro chiusi, assai bassi e steli pure di papiro aperti, espansi, rigogliosi verso in alto. È una stilizzazione assai palese sia nei particolari che nell'assieme, mentre il sistema compositivo è rigorosamente simmetrico con l'alternativa delle piante alte aperte a ventaglio e delle piante basse in sè racchiuse; l'effetto è senza dubbio di grande eleganza e raffinatezza, ma siamo ormai lontani dalla imitazione diretta della natura dello stile precedente. Nell'altra anfora ci appare il polipo, ma esso non è più quel mostro vischioso di sì impressionante realismo che ammirammo nella brocchetta di Gurnià; qui le forme — si osservino in special modo gli occhi — e le disposizioni dei tentacoli hanno assunto un'apparenza quasi geometrica. Ed associate a questo essere marino sono forme fantastiche

(1) *Archäologia,* LIX, 1905, t. C e CI (Candia - Museo).

a spirali, in cui si manifesta assai più la preoccupazione per una eleganza convenzionale che il senso di puro realismo; sono forme non solo estranee al mondo delle acque, ma prive di vero significato.

È con lo stile detto del Palazzo che la ceramica cretese in maggior grado viene trapiantata in varie regioni della Grecia, ove dà ben presto origine a fabbriche locali, che costituiscono l'ultima fase della ceramica preellenica e cioè la ceramica chiamata micenea. Prodotti cretesi dello stile suddetto si sono trovati a Micene, ad Argo, a Vaphiò, a Kakòvatos nel Peloponneso, a Thorikos nell'Attica, ad Hissarlik nel sesto strato; ma insieme coi vasi dovettero immigrare nel continente anche i fabbricanti ed i pittori ceramici. Ciò era naturale, poichè, come alle corti dei piccoli dinasti affluirono da Creta, e ciò è provato dai rinvenimenti archeologici, artisti ed artigiani ad abbellire le eccelse rocche dei signori, così non poterono mancare in questa immigrazione proveniente dall'isola civilizzatrice i ceramisti. I quali ben presto fecero scuola, in modo che venne a costituirsi quella *koinè dialektos* dell'arte ceramica, che fu il vasellame chiamato miceneo e dovuto a tanti e sì disparati centri di cultura. Di tali fabbriche locali si ha una prova diretta nella scoperta nel cosiddetto palazzo di Cadmo a Tebe di una officina ceramica con le tracce del forno, coi residui dell'argilla già depurata, con alcuni vasi già lavorati al tornio, ma non ancora dipinti [1].

Fig. 32. — Anfora cretese dello stile del Palazzo (Candia - Museo).
da *Archäologia*.

Un esempio di tale ceramica cretese trapiantata nel continente ci può essere fornito da un'anfora (fig. 33) da Kakòvatos, da quella località in cui si è voluto riconoscere la Pilo di Nestore del canto omerico dell'Odissea [2]. È

---

(1) Sugli scavi della Cadmea di Tebe si v. Keramopulos, *Ephem. arch.*, 1909, pag. 57 e segg. e 1910, pag. 209 e segg. — Karo, *Arch. Anzeiger*, 1912, p. 124 e segg.; si cf. Rizzo, pag. 216 e Dussaud, pag. 179 e segg.

(2) Dörpfeld, *Ath. Mitt.*, XXXII, 1907, p. VI e seg.

un'anfora [1] della solita forma cretese con le tre piccole anse sulle spalle allargate; ma le anse sono innestate orizzontalmente ed il piede non si restringe in modo soverchio. Chiara è la derivazione dei motivi ornamentali di questa anfora dai modelli cretesi dello stile naturalistico; ma in essi si avverte una stilizzazione parallela a quella che ci appare nei vasi cretesi dello stile architettonico. Le piante di palma e le liliacee alternativamente basse ed alte ci fanno rammentare il metodo compositivo seguìto in una delle anfore di Isopata; ma, se nel vaso cretese è, pur nel rigore della ornamentazione architettonica, una congruenza nella espressione dei fiori del loto aperti su alti steli e chiusi sorgenti da terra, nell'anfora di Kakòvatos il ceramista soggiace intieramente al suddetto rigore esprimendo in modo sì innaturale le liliacee più alte dei palmizi; tra pianta e pianta sono stelle di mare, polipi estremamente schematizzati da apparire come spirali filiformi che escono da un cerchiello centrale.

Fig. 33. — Anfora da Kakòvatos d' imitazione cretese (Atene-Museo Nazionale).
da *Nicole*.

È da notare che questo vaso si è trovato nella medesima tomba con un altro di analoga forma e certamente dovuto alla stessa fabbrica [2]; in esso le forme decorative vegetali (palme e rami di edera) hanno un aspetto assai più naturalistico, sì da dimostrare una dipendenza più stretta dai modelli dello stile nuovo di Creta. Si aggiunga un'altra anfora (fig. 34) da Kakòvatos [3], in cui la decorazione è costituita da cinque fascie di spirali con uno schema ovvio

(1) *Ath. Mitt.*, XXXIV, 1909, t. XXII, 2 — Nicole, *Suppl. au Cat.*, n. 218 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0,61).

(2) Nicole, *Suppl. au Catal.*, n. 217, t. I, 1 e frontespizio (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0,82).

(3) Nicole, *Suppl. au Catal.*, n. 210, t. I, 3 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0.87).

nell'arte micenea; si ricordino, per esempio, le spirali del soffitto a rilievo della *tholos* di Orcomeno. Anche qui la dipendenza da Creta è manifesta; si veda un *píthos* da Psira [1]. Ma dove potremmo noi fissare la fabbrica a cui son dovuti questi vasi di Kakòvatos? Furono essi fabbricati nella Trifilia o furono importati da altra regione del Peloponneso, cioè dall'Argolide, ove maggiormente e più intimamente penetrò con la civiltà l'arte di Creta?

Fig. 34. — Anfora da Kakòvatos d'imitazione cretese (Atene - Museo Nazionale). da *Nicole*.

Fig. 35. — Anfora da Argo (Atene - Museo Nazionale). da *Nicole*.

Non si può rispondere con probabilità o in un senso o nell'altro a tale quesito, ma è certo che dall'Argolide provengono altri esemplari di tale stadio di transizione della ceramica pre-ellenica alla fase micenea vera e propria.

Valga come esempio un'anfora (fig. 35) della solita forma dello stile del Palazzo proveniente dal sepolcreto argivo della Deiras [2]. Ivi la decorazione è condotta a colore opaco; nella fascia principale, destinata unicamente alla ornamentazione, oltre a vari riempitivi stilizzati a spirali, sono quattro grandi uccelli acquatici, in cui si è voluto riconoscere delle oche del Nilo; sono

---

(1) Seager, *Excavations on the island of Pseira*, p. 28, fig. 9 (Candia, Museo).

(2) Nicole, *Suppl. au Catal.*, n. 228, t. I, 4 e fig. 2 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0,61).

questi volatili distribuiti a coppie ed in ciascuna coppia un uccello è immobile di profilo, l' altro volge il collo all' indietro. Se si istituisce un confronto con la brocca di Micene, che già adducemmo ed in cui pure è trattata la figura dell' uccello acquatico, dovremmo riconoscere che questa anfora di Argo segna un innegabile progresso, dovuto senza dubbio al forte influsso benefico di Creta, ma è conservato il metodo di lasciare alcune parti del volatile in chiaro o di esprimerle in modo convenzionale, se non in modo fantastico, nel fondo della ingubbiatura che ricopre la superficie del vaso.

Era naturale che la stilizzazione delle forme, quale ci appare nei vasi cretesi detti del Palazzo e nelle loro imitazioni delle fabbriche del continente non potesse fermarsi, ma dovesse aumentare ed irretirsi in formule convenzionali, schematiche. Arriviamo così negli ultimi secoli del secondo millennio ad una produzione uniforme che, dal luogo da cui sono ritornati alla luce i primi e più noti esemplari, è stata chiamata micenea. Di tale produzione è tutt' altro che esente l' isola di Creta, ormai in decadenza coi sontuosi palazzi in parte abbandonati, mentre la egemonia politica e militare passa all' Argolide, ai sovrani di Micene e di Tirinto, e dall'Argolide s' irradiano le direttive e gli impulsi di questi ultimi aspetti dell' arte pre-ellenica. È a questa fase che appartengono in Creta quelle casse funebri *(larnakes)* di terracotta, dipinte a forme animali e vegetali e ad ornati con la solita vernice bruna su fondo chiaro [1].

I vasi di quest' ultima fase dell' arte pre-ellenica o micenea [2] sono tuttora di tecnica accurata, sia per l' argilla debitamente epurata, sia per la bruna vernice dalla tonalità rossastra con cui sono espressi i varî ornati sul fondo chiaro giallastro. Ma negli ultimi prodotti l' argilla comincia ad essere di qualità scadente e però di colore grigiastro e la vernice comincia a perdere di lucentezza. Nella ceramica micenea seguitano ad essere varietà ed eleganza di forme, di cui alcune nuove godono di grande favore, come i calici dall'alto piede e come i nappi, come le snelle anforette; denotano questi vasi una palese derivazione da modelli di nobile metallo, di cui al-

---

(1) Sulle larnakes cretesi si v. il primo studio di assieme di Orsi in *Mon. d. Lincei,* I, 1889, c. 201 e segg. — si cf. Bosanquet, *A. B. S.,* VIII, 1902, p. 293 e segg. e Xanthoudidis, *Ephem. arch.,* 1904, p. 6 e segg. — Rizzo, p. 216 e segg.

(2) Per Micene si cf. le opere di Furtwängler e Löschke già citate nella n. 3 a p. 22 — Pottier, I, p. 181 e segg. — Buschor, p. 26 e segg. — Per la diffusione della ceramica micenea si v. Rizzo, p. 229 e segg., n. 45. — Dugas, p. 630 e seg. — Fimmen, op. cit., p. 95 e segg.

cuni esemplari sono sino a noi pervenuti. Ma frequenti oltremodo sono le brocchette per profumi ad immanicatura a staffa e negli ultimissimi tempi spesseggiano i crateri ed i vasi a forma, per dir così, di calamaio.

I soggetti trattati sono in prevalenza marini con le solite forme desunte dalla fauna e dalla flora del mare: polipi, molluschi, coralli, alghe; ma non sono rari i pesci, e si ha anche la espressione di uccelli; cominciano infine ad essere riprodotte figure di quadrupedi. Ma le forme sono ormai irrigidite in schemi eleganti sì, ma freddi e convenzionali assai; ci siamo oltremodo allontanati dalla naturalezza dei tempi migliori dell' arte ceramica cretese. E v' ha di più; con incongruenza sempre più spiccata a forme del mondo delle acque si mescolano animali terrestri o volatili. Nella ornamentazione poi si accentua vieppiù la tendenza a restringersi a pochi schemi ormai stabilmente fissati, a spirali cioè, a rosette, a fascie squammate, mentre cominciano a far capolino elementi decorativi essenzialmente lineari o geometrici. A poco a poco la invadenza e la prevalenza di questi motivi si fanno avvertire in modo perspicuo, e negli ultimi prodotti di ceramica micenea, pur con le antiche sagome dei vasi, la decorazione diventa eccezionalmente, anzi esclusivamente geometrica con la piena eliminazione degli elementi organici. Nel contempo nei vasi di mole maggiore fa l' apparizione sua la figura umana: vi sono ormai scene complesse, in cui è dato il posto preponderante all' uomo, il quale era stato di deliberato proposito escluso dai loro prodotti dai pittori ceramici delle officine di Creta e delle fabbriche derivate dalla grande isola. Ma il modo con cui è espressa la figura umana in goffi, fanciulleschi schemi palesa la decrepitezza impotente di quest' arte ceramica ormai al tramonto di sua vita.

Il centro principale di attività in questa fase micenea è certamente l' Argolide con Micene per capitale; attiva dovette essere anche l' isola di Creta, come si desume in special modo da prodotti di sepolcreti a Paleocastro (fig. 36) e presso Festo [1], ma la diffusione delle fabbriche di questa tarda ceramica fu indubbiamente rapida per tutto il bacino del Mediterraneo; certo a fabbriche locali sono dovuti i vasi numerosissimi usciti dai sepolcreti di Ialiso nell' isola di Rodi [2] e quelli da varie località di Cipro [3],

---

(1) Bosanquet, *A. B. S.*, IX, 1903, p. 314 e segg. (Paleocastro) — Savignoni, *Mon. d. Lincei*, XIV, 1904, c. 558 e segg. (Festo) — Dugas, p. 629.

(2) Furtwängler e Löschke, *Myk. Vasen*, p. 1 e segg. — Dumont, Chaplain e Pottier, I, p. 43. — Perrot e Chipiez, VI, p. 463 e segg. — Pottier, I, p. 129 e segg. — Dussaud, p. 202 e segg.

(3) Murray, Smith e Walters, *Excavations in Cyprus*, 1900 — Walters, I, p. 244 e segg. — Pottier, *B. C. H.*, XXXI, 1907, p. 228 e segg. — Dussaud, p. 240 e segg.

da Curio, da Amatunta e, specialmente, da Enkomi, nei quali vasi ciprioti prevalgono le scene a figure umane. I vasi di carattere miceneo si sono rinvenuti in altre località assai distanti tra di loro. Per l' Asia Minore

Fig. 36. — Vasi da Paleocastro di stile miceneo (Candia - Museo).
da Maraghiannis, *Antiquités crétoises.*

menzioniamo il sesto strato di Hissarlik, Pitanè, Mileto [1]; anche in Siria non solo si sono trovati vasi micenei, ma si è constatato che la ceramica locale subisce l' influsso della micenea [2]. Si aggiunga l' Egitto, che fu sem-

---

(1) Per Hissarlik si v. Dörpfeld, *Troja und Ilion,* I, p. 283 e segg. — per Pitanè si v. Perrot e Chipiez, VI, p. 923 e segg. — per Mileto si v. per ora Wiegand in *Abh. der Berliner Akad.,* 1908, p. 7 e seg. — Si cf. Fimmen, op. cit., p. 95 e seg.

(2) Welch, *A. B. S.,* VI, 1900, p. 117 e segg. — Dussaud, p. 290 e segg.

pre un paese d' importazione di merce ceramica pre-ellenica e, passando all' occidente, dobbiamo menzionare il già accennato rinvenimento di prodotti tardi micenei nelle necropoli sicule dell' età del bronzo sulle coste orientali e meridionali della Sicilia. Persino nella penisola iberica si è constatata la presenza di una produzione ceramica dipinta [1], la quale per tanti rispetti ci si palesa come ricollegantesi alla ceramica micenea, specialmente cipriota. Ma, più che di una contemporaneità della ceramica iberica con la micenea, pare che si tratti di una tardiva sopravvivenza dei caratteri micenei, sopravvivenza analoga a quella che ebbe sviluppo in una produzione vascolare dell' Italia meridionale. Chè anzi tale produzione iberica per tradizione e per pratica diuturna si sarebbe prolungata per secoli e secoli sino quasi alla conquista romana.

A chi si deve questa larga diffusione dello stile vascolare miceneo nel bacino del Mediterraneo? Sembra presumibile che essa sia dovuta agli abitanti del continente e precisamente del Pelopenneso, cioè agli Achei, ai quali spetterebbe la distruzione della potenza cretese con l' atterramento dei palazzi principali dell' isola e che, come anche apparirebbe dai monumenti egizi, i quali menzionano gli Achei medesimi col nome di Akaiwascha [2], e come scaturisce dai poemi omerici, dovettero godere negli ultimi secoli del 2° millennio pieno ed incontrasto predominio sulle altre genti dimoranti nel bacino dell' Egeo. Il popolo continentale degli Achei avrebbe ereditato la grandezza marinara, che prima era dei Cretesi, e sarebbe stato il propagatore dei benefici, che poteva arrecare alle varie popolazioni del Mediterraneo la decadente civiltà pre-ellenica, ancora illuminata dagli ultimi bagliori del suo risplendente passato.

Pochi, ma significanti esemplari, oltre a quelli addotti di Paleocastro, varranno ad illustrare quanto or ora si è accennato dei caratteri di questa ceramica micenea. In una brocchetta a staffa (fig. 37) da Pitanè nella Eolide [3] c' imbattiamo di nuovo nel polipo, ma la schematizzazione del viscido mostro del mare è qui ancor più spinta che nell' anfora d' Isopata da noi esaminata: come nel polipo di quest' anfora le ventose non sono indicate,

---

(1) Paris, *Essai sur l' art et l'industrie de l' Espagne primitive*, II, 1904 e *Mom. et Mém. Piot*, XVII, 1909, p. 59 e segg. — Albertini, *Compte - Rendu de l'Acc. des Inscriptions*, 1905, p. 619 e segg. e *Bulletin hispanique*, 1906-07 — Déchelette, *Revue arch.*, 1909, I, p. 15 e segg. — *Excavaciones de Numancia*, 1912. — Dugas, p. 632 e seg.

(2) Si cf. Rizzo, p. 234.

(3) Perrot e Chipiez, VI, fig. 489 e 491 (Costantinopoli - I. Musei Ottomani).

gli occhi sono espressi con spirali ed il corpo ed i tentacoli hanno un innaturale allungamento privo di vita. E v' ha di più, perchè tra questi tentacoli pullulano animali di vario genere e la loro rappresentazione, a proporzioni tanto minori, e la loro presenza ben dimostrano quanto fosse lontana dal ceramista, autore di questo dipinto, qualsiasi idea di riprodurre il vero e come tutto in lui fosse soggetto ad un principio meramente decorativo: molluschi, pesci e persino uccelli ed un quadrupede si affollano in questi inerti tentacoli del mostro marino, attorno al quale le linee curve sembrano significare le ondulazioni dell' elemento acquatico.

Fig. 37. — Brocchetta micenea da Pitané (Costantinopoli - I. Musei Ottomani).
da *Perrot e Chipiez.*

Una seppia, per esempio, adorna un calice da Ialiso [1] (fig. 38) e con le sue forme schematizzate, coi tentacoli disposti in modo perfettamente simmetrico riempie con effetto di eleganza lo spazio dell' elegantissimo calice.

Fig. 38. — Calice da Ialiso con figura di seppia (Londra - Museo Britannico).
da *Furtwängler e Löschke.*

Peculiari in questa tarda produzione micenea sono i crateri di Cipro e di Rodi, in cui la sagoma predominante è quella a ventre espanso, ad alto collo, con due anse che si attaccano e al ventre e all' orlo a forma di nastro. Attorno al ventre è la decorazione figurata e notevole è la frequenza della figura umana, dapprima esclusa nella ceramica pre-ellenica e che ora comincia a signoreggiare nella decorazione. Tutt'altro che rara è la espressione di carri. Si veda, per esempio, un cratere di Enkomi (fig. 39), [2] in cui su di un

(1) Furtwängler e Löschke, *Myk. Vasen,* t. VIII, 49 (Londra, Museo Britannico, m. 0,20).

(2) Murray, *Excavations in Cyprus,* p. 8, fig. 14; p. 45, fig. 71 — Walters, *Catal.,* I, 2, C, 397 (Londra - Museo Britannico).

lato è un carro con sopra due personaggi e tirato da un grifone, che è collocato in posizione antitetica o araldica con un altro grifone ai lati di una palmetta di forma già geometrizzata. La decorazione dell'altro lato del cratere è data da un gruppo parimente araldico di due sfingi con analoga palmetta nel mezzo. I mostri sono di color nero con particolari espressi da punteggiatura bianca. Come ben appare, tutto è ormai barbarico e questo vaso, e insieme con lui gli altri congeneri, è un documento di impotenza di un'arte decrepita. Poichè non dobbiamo, nè possiamo confondere questa tardissima produzione micenea con tali caratteri geometrizzanti con quella del vero e proprio periodo geometrico. Nella prima, negli schemi figurati ed ornamentali prevale la linea curveggiante, quella linea che predomina in tutta l'arte pre-ellenica; in quest'ultima è l'assoluta prevalenza della linea retta; colà è l'ondulazione, qui è l'angolosità. Ed invero in queste due distinte produzioni, tarda micenea e geometrica, è da una parte la sciatteria di un'arte impotente perchè decrepita, dall' altra è la ingenua accuratezza di un'arte che nasce e che compie i suoi primi faticosi tentativi.

Fig. 39. — Cratere tardo miceneo da Enkomi in Cipro (Londra - Museo Britannico).

da *Murray*.

Tale stanca senilità dell' arte pre-ellenica appare anche dal celebre cratere di Micene detto dei guerrieri (fig. 40) [1], che chiude quasi l'ampio ciclo

---

(1) Furtwängler e Löschke, op. cit., t. XLII e XLIII, n. 430 e 431 — Nicole, *Suppl. au Cat.*, n. 309 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0,23).

dell'arte medesima. Da un lato sei guerrieri in piena armatura partono per il combattimento ed una donna, sposa o madre di uno di loro, assiste alla partenza in atteggiamento di grave lamentela; dall' altro lato siamo già nella battaglia e cinque guerrieri stanno scagliando le loro lancie. Ma tutto è uniforme, monotono in queste due scene, chè gli schemi delle figure sono tra di loro eguali e nel combattimento mancano gli avversari. Non vi è più il senso delle proporzioni delle varie parti del corpo, il quale sembra come appesantito nelle movenze gravi, inceppate quasi da torpore. Goffi moncherini sono diventate le braccia e di grottesca, mostruosa caricatura sembrano i profili dei volti. Tutto è inerte ed è quasi la espressione di un' arte che muore nella barbarie. E se si pensa quanta vivacità seppero infondere gli artisti cretesi dei tempi migliori nella riproduzione della figura umana e quanto movimento è insito nei loro schemi compositivi, meglio possiamo misurare il profondo grado di decadimento a cui è a poco a poco discesa l' arte pre-ellenica col tramonto del secondo millennio.

Fig. 40. — Particolare del vaso detto dei guerrieri da Micene (Atene - Museo Nazionale).
da *Furtwängler e Löschke.*

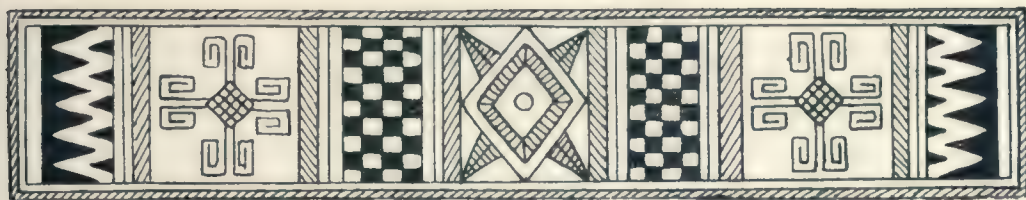
Si prova un senso di fatica a riconoscere nel cratere di Micene dei guerrieri, pervaso da tanta aridità, un prodotto, sia pure tardo assai, di quell'arte che, nella espressione di un consimile concetto, delle scene cioè di personaggi in marcia, seppe eseguire quel magnifico vaso di steatite a rilievo di H. Triada in Creta detto dei mietitori [1], in cui è un accento limpidamente sonoro di freschezza, di vigore, di vita. È infine da notare in questo interessantissimo cimelio ceramico, che è il vaso dei guerrieri, la presenza della tecnica a punteggiatura bianca sovrapposta alle figure espresse a colore bruno. Tale tecnica non scompare per quanto concerne l' Argolide; nel posteriore periodo geometrico essa, come eredità della ormai tramontata arte micenea, ci appare su frammenti di vasi da Tirinto, i quali ormai sono decorati secondo nuovi indirizzi propri di età posteriore [2].

---

(1) *Mon. d. Lincei*, XIII, 1903, t. I-III (Candia - Museo).

(2) Nicole, *Suppl. au Cat.*, n. 355-358 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

CAPITOLO SECONDO

I vasi dipinti geometrici.

I tre secoli che vanno dal 1000 al 700 circa a. C., di fronte allo splendore della precedente civiltà pre-ellenica, costituiscono un regresso assai forte: l'inizio è dato dall'ottenebramento che segue al tramonto della cultura micenea, ma la fine è già illuminata dagli albori di una nuova, splendida vita che rigogliosa risorge. È un periodo questo di ferreo imbarbarimento, di fosca oscurità, ma vi è già la promessa di un fulgido avvenire, e, con riaccostamento felice, questo spazio di tempo, che in modo curioso corrisponde all'incirca al regresso civile dell'Egitto, comprendente le dinastie XXI-XXV (1090-663 a. C.), è designato come il medio-evo ellenico. « Al principio è la dissoluzione ed il disfacimento della cultura micenea, lo inaridire e l'atrofizzarsi della fioritura, già un tempo vigorosa in modo sì esuberante e sì riccamente svariata. È un peggioramento della cultura in ogni campo. Vanno in rovina i palazzi micenei o sono inceneriti e meschini abituri sorgono al loro posto, e ciò sino a tanto che s' innalza sulle macerie un tempio greco. Si dissolvono i maggiori legami politici e commerciali. Le fabbriche artistico-industriali per la esportazione dell'epoca micenea cessano di produrre; è passato il tempo in cui vasi micenei appariscono sia in Egitto, sia sulla rocca principesca di Troia; al loro posto subentrano ovunque prodotti locali. Tramontato è anche il tempo della grande signoria di Micene sul mare. La ultima possente manifestazione di forza delle stirpi collegate del mare Egeo, fu la migrazione di popoli attraverso la Siria in Egitto, il cui assalto fu infranto circa il 1200 da Ramses III » [1].

---

(1) Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, 1900, III p. 57; sui caratteri generali di questo periodo rimando specialmente a Perrot e Chipiez, VII, 1898, p. I segg. e a Rizzo, p. 253 segg. Per tutta la ceramica di stile geometrico in genere si v. Rayet e Collignon, p. 19 segg. — Von Rohden, p. 1940 e segg. —

Manca in questo periodo di dissolvimento e di rifacimento la grande arte; per l'architettura solo modesti templi di semplice legno, semplicemente rivestiti di terracotta, si sviluppano, come dimora della divinità, dal *mègaron* o salone principale dei palazzi pre-ellenici; rozze pietre, nudi tronchi di albero malamente abbozzati cominciano a riprodurre i numi sotto aspetto umano, in quelle forme umane che già la fantasia poetica dei Greci ha fissate nei canti epici nazionali; ma perdute in grandissima parte sono le tradizioni della luminosa arte pre-ellenica, non solo intente a glorificare esseri sovrumani, ma a soddisfare anche le esigenze civili di popoli raffinati. Onde è che ogni manifestazione artistica unicamente si restringe alla produzione di oggetti minuti, che si debbono alle industrie locali in servizio della vita e della morte, ed in preponderante misura abbiamo in questa produzione i vasi dipinti in cui, insieme a pochi oggetti metallici, per lo più fibule bronzee, si possono rintracciare quei germi, da cui si svilupperà stentatamente in assiduo, diuturno sforzo verso una fulgida mèta l' arte dei Greci.

Perduti o interrotti i contatti con la grande civiltà dell' oriente e del mezzogiorno, con le civiltà della Mesopotamia e della valle del Nilo, subentrano gl'industri Fenici, ormai padroni del mare, a diffondere nelle imbarbarite plaghe elleniche i prodotti delle loro attivissime industrie, fondando empori commerciali e colonie. Coppe di metallo, spesso argentee o anche auree, finemente sbalzate ed incise, avori intagliati, oggetti minuti di ornamento di terracotta, di smalto, di vetro, costituiscono il materiale fenicio che noi conosciamo dagli scavi non solo di Grecia, ma anche d'Italia (Etruria) e di Assiria (Nimrud); nè si deve tacere che parte assai grande in queste industrie era data da tappeti e da drappi, purtroppo ora perduti, vagamente intessuti a più colori con vari schemi ornamentali. Ma l'arte che esplicano i Fenici in questi loro prodotti è un'arte bastarda, in cui appare l' abilità tecnica e non già riluce il genio artistico: non è in essi la impronta originale di un popolo dotato di attitudine all'arte; tutto è in essi una mera,

---

Brunn, *Griechische Kunstgeschichte,* I, 1893 p. 52 segg. — Pottier, I, p. 212 segg. – Perrot e Chipiez, VII, p. 154 segg. — Wide S., *Jahrbuch d. Inst.,* 1899, XIV, p. 26 segg, p. 78 segg., p. 188 e segg. — Thovez, *Memorie della R. Acc. dei Lincei,* IX, 1902, p. 6 e segg. — Dragendorff in *Thera,* II, 1903, p. 174 e segg. — Walters, I, p. 277 e segg. — Poulsen, *Die Dipylongräber und die Dipylonvasen,* 1905 — Dugas, *B. C. H.,* XXXVI, 1912, p. 511 e segg. — Gabrici, *Mon. dei Lincei,* XXII, 1913, p. 343 e segg. — Buschor, p. 31 e segg. — Dugas, p. 633. — Rizzo, p. 264 e seg. — Schweitzer, *Ath. Mitt., XLIII,* 1918, p. 1 e segg. Spetta ad Alessandro Conze il merito di aver per primo richiamato l' attenzione dei dotti sulla ceramica greca di stile geometrico nello scritto *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst,* in *Sitzungsberichte der Wiener Akademie,* t. LIV, 1870, p. 505 e segg.

fredda ripetizione di motivi, di schemi o assiri o egiziani; è un'arte di pura e semplice contaminazione, in cui non è il minimo tentativo di trasformazione e di modificazione e in cui si ripetono in modo pedissequo e non sentito i modelli stranieri.

Ben diversa è l'arte contemporanea dei Greci, rude, primitiva. In essa è la prevalenza della decorazione geometrica elevata a sistema, con composizioni che magnificamente si adattano alle parti dell'oggetto da decorare, con espressioni di forme ridotte a schemi convenzionali, astratti. Vero è che la decorazione a puri elementi geometrici è nella ceramica un fenomeno che ha la sua precedenza, come si è visto, nelle prime fasi di molte fabbriche di varî centri pre-ellenici; vero è che anche nella pittura vascolare cretese si afferma già il sentimento della simmetria e del ritmo, nell'adattamento delle parti ornamentali alle varie parti delle pareti dei recipienti, ed è anche vero che negli ultimissimi tempi pre-ellenici molti e molti prodotti ceramici sono esclusivamente adorni di elementi geometrici; ma si deve considerare che è solo in questo periodo di medio-evo ellenico che si esplica, in tutto il suo rigore e nella compiutezza sua con nuove forme di vasi, un complesso sistema di decorazione, che è in contrasto pieno con quanto prima era apparso, con l'angolosa astrazione delle forme lineari, con la esattezza matematica della loro espressione e con lo stretto legame loro in parti compositive ponderatamente distribuite sui vasi da decorare, sì da far scaturire limpida, chiara la idea della euritmia. Non solo, ma le forme umane e le bestiali non vengono lasciate in disparte; sibbene, sottoposte ad un lavorio di schematizzazione, si riducono a pure formule geometriche, e ogni particolare e l'assieme complessivo sono convenzionali ed astratti. Tutto è adunque assoggettato come ad una ferrea legge di esattezza minuziosa nel riprodurre i motivi, le formule che si sono venute fissando.

Ma in questa pittura ceramica, al contrario della pre-ellenica, ha una parte ed importante assai l'uomo, ed in questo si esplica ormai uno dei caratteri salienti dell'arte ellenica, che nella riproduzione delle forme umane porrà tutti i suoi sforzi anelando ad un ideale di perfetta bellezza. Si aggiunga poi che l'elemento bestiale è ridotto a pochi esseri, da cui sono esclusi i molluschi ed i polipi, così cari ai ceramisti pre-ellenici, ed in cui invece predomina il nobile compagno dell'uomo, il cavallo. E scompare o è ridotto a segni convenzionali, a schemi stecchiti il vago, leggiadro mondo delle piante, che aveva abbellito tanti prodotti di Creta e micenei.

Dobbiamo vedere in questo radicale mutamento di civiltà, e però di arte, l'influsso di stirpi nuove, barbare che, discendendo nella penisola greca

e diffondendosi nelle isole circostanti ed arrecando strage e rovina, contribuiscono all'impoverimento ed al regresso enorme di cultura di tutto il paese? L'analogia con quanto avviene nei bassi tempi dell'impero romano, quando il nostro medio-evo di cultura s'inizia tra il sangue delle carneficine e le vampe degli incendi delle barbariche orde settentrionali, dovrebbe indurci a rispondere affermativamente a tale quesito. E se si aggiunge che, appunto agli albori della storia ellenica, abbiamo la tradizione della discesa delle rudi stirpi doriche dalla Tessaglia nella Grecia centrale e nel Peloponneso, e se si pensa che visibili tuttora sono nei residui dei suntuosi palazzi pre-ellenici le traccie di violenta distruzione, non parrà irragionevole pensare che tal regresso di civiltà, quale si constata in Grecia tra la fine del secondo millennio e l'inizio del primo, si sia accompagnato a forti turbamenti della vita civile, dovuti ad immigrazioni e ad emigrazioni di schiatte, ad invasioni, a conquiste.

Si deve invero osservare che a sì profondo tramutarsi di arte si uniscono altre manifestazioni, denotanti un cambiamento che, tuttavia, anche basandosi sull'analogia della fine del mondo classico, non possiamo nè dobbiamo credere subitaneo. Così il periodo geometrico è contrassegnato dall'uso del ferro e dal cambiato rito funebre, perchè cominciò ad affermarsi la incinerazione del cadavere. Ma sarà d'altra parte erroneo supporre che tutto il sistema decorativo geometrico, quale noi vedremo in più chiaro modo nei vasi attici detti del Dipylon, fosse già stato approntato dai cosiddetti Dori prima della loro discesa verso il sud e fosse da loro arrecato in questa loro discesa come patrimonio peculiare di stirpe. Le condizioni necessarie allo sviluppo di questo sistema geometrico furono in grande misura causate dall'irrompere di queste rudi stirpi del settentrione, mentre la formazione del sistema medesimo ebbe luogo in varie parti della Grecia e precisamente anche in regioni lasciate immuni, secondo ogni probabilità, dall'invasione, come l'Attica, e non certo senza l'azione dei ricordi pre-ellenici.

Certo è che lo sviluppo dell'arte geometrica sino alla compiuta sua formazione dovette avvenire gradatamente e che nelle plaghe, ove appunto fu più lussureggiante di arte la vita civile in età pre-ellenica, gli elementi della tramontata età dovettero più a lungo rimanere. Questo naturalmente si constata in Creta e nell'Argolide. Così è che all'inizio del periodo persistono le tradizioni micenee. Importanti a tal proposito sono i rinvenimenti di un sepolcreto dell'isola di Salamina, nel quale sepolcreto, accanto ai residui dei defunti o inceneriti o inumati, furono scoperti dei vasi, tutti

di piccole dimensioni [1], che per le forme ricordano i precedenti prodotti micenei, e su questi vasetti, in maggioranza anforette a staffa, è applicata una decorazione lineare assai semplice, in cui tuttavia la spirale è come un'eco affievolita della passata età. Mancano tuttora in questi prodotti di Salamina la croce uncinata ed il meandro, che vedremo costituire due motivi essenziali nella ceramica geometrica pienamente evoluta. Cosicchè con ragione è stato detto che « questa ceramica di Salamina è nel tempo stesso del miceneo impoverito e del geometrico allo stato nascente [2] ».

In Creta possiamo in chiaro modo seguire questo trapasso dal *miceneo* al *geometrico*; non è invero raro il caso di rinvenimenti di oggetti di due orizzonti artistici in una medesima tomba, la quale dovette servire a più generazioni. Così, per esempio, in una tomba a *tholos*, e però di carattere pre-ellenico, a Praisos [3] vasi geometrici si sono rinvenuti accanto ad oggetti di carattere più antico. Lo stesso si constata in una tomba a Mulianà [4], in cui si vedono seguiti i due riti, quello più antico della inumazione e quello più recente della cremazione. Anzi un vaso di Mulianà, un cratere [5], ci può offrire la idea migliore di quel che fu lo stile geometrico nella grande isola, ormai decaduta dalle tradizioni del suo splendido passato.

Fig. 41. — Cratere e vaso a *calamaio* da Mulianà in Creta (Candia-Museo).
da *Eph. arch.*

In questo cratere (fig. 41), che tuttora presenta nella sagoma un carat-

---

(1) Perrot e Chipiez, VII, p. 208 e seg. — Wide in *Athenische Mitt.*, XXXV, 1910, p. 17 e segg. — Nicole, *Suppl. au Catalogue*, p. 85 seg., n. 468-505. Si cf. per le sopravvivenze micenee nel periodo geometrico, Wide in *Ath. Mitt.*, XXII, 1897, p. 233. — Rizzo, p. 264 e seg.

(2) Perrot e Chipiez, VII, p. 208.

(3) Bosanquet, *B. S. A.*, VIII, 1901-02, p. 240 e segg.

(4) Kanthoudidis, *Eph. arch.*, 1904, p. 21 e segg.

(5) *Eph. arch.*, 1904, t. 3 (Candia - Museo, m. 0,44).

tere pre-ellenico e che è dipinto rozzamente in bruno ed in rosso su ingubbiatura giallastra, si ha una decorazione ornamentale, in cui sono del tutto esclusive le linee curve ed in cui perciò persiste tuttora il ricordo del passato. Anzi nella orlatura attorno alla bocca del vaso è una linea serpeggiante espressa in bianco su fondo scuro: è questo una lontanissima eco del metodo decorativo in uso nella ceramica dello stile di Kamares. Ma le figure sono ridotte a semplici schemi geometrici, goffamente infantili, con assoluta mancanza del sentimento della natura e sono figure tutte riempite di color nero come ombre incorporee, e negli uomini la testa è ridotta ad un cerchiello con un punto in mezzo, l'occhio, e le estremità sono o filiformi o addirittura mancanti. Nella parte anteriore del vaso è una scena di caccia ridotta a schema antitetico; nel mezzo il cacciatore vibra un giavellotto; due sono gli animali, capri selvatici, che fuggono in opposte direzioni, mentre all'intorno alla natura selvaggia del terreno in modo sommario si allude con la rappresentazione di due arboscelli a forma di spina di pesce. Nella parte posteriore del cratere è un guerriero a cavallo con lancia e scudo.

Quanto questo prodotto ceramico si ricolleghi al passato si può anche desumere dalla concomitanza sua nella tomba di Mulianà con un vaso, che chiaramente appartiene ancora del tutto all'indirizzo di arte pre-ellenica; è uno di quei vasi detti a *calamaio* (1) con una ornamentazione di carattere curveggiante, in cui si riconosce assai stilizzato il motivo della doppia ascia in mezzo a pianticelle.

Il geometrico cretese, quale ci è noto da altri rinvenimenti fatti ad Erganos, a Kourtes, a Kavusi, (2) ci manifesta costantemente questa persistenza della tradizione micenea non solo nel genere della ornamentazione di carattere curveggiante, ma anche nella sagoma dei vasi. È invero istruttivo vedere come l'ovvia brocchetta a staffa si vada trasformando in modo che il collo verticale, già chiuso, ora si apre e le anse, invece di appoggiarvisi rimangono isolate; il cratere miceneo diminuisce sempre più di proporzioni e si riduce gradatamente ad una coppa ad anse orizzontali. Ed è poi da notare che, a quel che sembra, tale produzione geometrica non rimane ristretta agli usi locali, ma viene esportata; così si sono riconosciuti vasi geometrici cretesi nella necropoli arcaica di Tera (3).

---

(1) *Eph. arch.*, 1904, t. 3 (Candia - Museo, m. 0,33).

(2) Orsi in *Amer. Journal*, 1897, p. 251 e segg. — Mariani, ivi, 1901, p. 125 e segg., p. 302 e segg. — Droop, *B. S. A.*, XII, 1905, p. 24 e segg. — Buschor, p. 40 e seg. — Dugas, p. 634 — Rizzo, p. 269.

(3) Pfuhl, *Ath. Mitt.*, XXVIII, 1903, p. 140 e segg., *Beilage*, XVI-XX.

Per l'Argolide dobbiamo prima di ogni cosa addurre un frammento di vaso da Tirinto (1). Questo frammento di cratere (fig. 42) ci si dimostra come una ulteriore schematizzazione delle forme rispetto al vaso dei guerrieri di Micene; ormai le sagome e degli uomini e degli animali sono ridotte a rigidi schemi geometrici, non solo privi di vita, ma che sembrano una fantasia disegnatoria di una mente malata. I due guerrieri, simili a due ranocchi in funzioni ed in atteggiamenti umani, tengono sollevato nella sinistra un piccolo disco, lo scudo, il quale non ha più la forma a lui propria della cultura cretese-micenea, ma già ha assunto la forma rotonda veramente ellenica. E lignei sono i contorni del cavallo, residuo di una biga, e del cane sottostante con la coda ripiegata a grande e regolarissima spirale, e spirali sono espresse al di sopra del cavallo.

Fig. 42. — Frammento di cratere da Tirinto (Atene - Museo Nazionale).
da *Oesterr. Jahreshefte.*

I ricordi, ma ormai più lontani, dell'arte micenea si rintracciano ancora in alcuni prodotti ceramici venuti alla luce da due sepolcreti di recente scavati a Tirinto (2) e a Micene (3), i quali sono di singolare importanza perchè, collegandosi col sepolcreto di Salamina ed avendo d'altro lato offerto parecchi vasi del già sviluppato stile geometrico, senza che in essi si avverta ancora la presenza di elementi orientalizzati, possono essere ascritti in minor parte al sec. X° ed in parte maggiore al secolo successivo.

Già mancano nei vasi di questi sepolcreti le brocche a staffa che vedemmo nel sepolcreto di Salamina, ma nel materiale di Tirinto alcune brocche, anforette e nappi presentano chiari i ricordi del passato, sia per

---

(1) Schliemann, *Tiryns,* 1886, t. XIV. — Nicole, *Suppl. au Cat.,* n. 355 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(2) G. Müller e F. Oelmann in *Tiryns,* I, 1912, p. 127 e segg. (Nauplia - Museo) — Rizzo, p. 274 (ascrive i vasi tirinzi ad Argo).

(3) Evangelidis, *Eph. Arch.,* 1912, p. 127, e segg. Sulla ceramica geometrica nella Argolide si v. anche Wide in *Iahrbuch d. Inst.,* XIV, 1899, p. 84 e segg. — Hoppin in Waldstein, *The argive Heraeum,* II, 1905, p. 101 e segg. — Poulsen, op. cit., p. 66 e segg. — Frickenhaus, *Ath. Mitt.,* XXXVI, 1911, p. 27 e segg. — Nicole, *Suppl. au Cat.,* p. 133 — Buschor, p. 39 — Dugas, p. 634.

le sagome loro, sia per la ornamentazione a cerchi, a linee ondulate e spiraliformi. Speciali dell'Argolide, sia per questi che per altri rinvenimenti nella regione, sono grandi, slanciate anfore (fig. 43) coi manichi verticali al collo e con la decorazione ristretta al solo collo; peculiare è pure la forma del cratere a collo, corpo e piede ben delimitati tra di loro. Si noti inoltre che motivo assai frequente nei vasi argolici è quello della unione del cavallo e del pesce.

Fig. 43. — Anfora geometrica argolica da Tirinto (Nauplia-Museo).
da *Tiryns.*

In un cratere da Milo (fig. 44)[1], ma certamente di fabbrica argolica, abbiamo, come del resto in quasi tutti gli altri crateri, nella fascia principa'e, che gira attorno al vaso all'altezza delle anse, una tripartizione sia nella parte anteriore che nella posteriore. Nelle parti laterali del trittico anteriore sono ornati concentrici, ornati frequenti nel geometrico argolico, mentre nel campo mediano principale, nella schematizzazione consimile a quella che meglio osserveremo in prodotti attici, è un uomo tra due cavalli in composizione antitetica, mentre un pesce è rappresentato al di sotto di ciascun quadrupede. Sparsi qua e là, come ovvia manifestazione dell'*horror vacui,* sono i riempitivi a linee rette, propri dello spirito di questa arte geometrica. La provenienza da Milo dell'esemplare ora esaminato prova che, come la ceramica cretese, così quella argolica di questo periodo servì anche alla esportazione; molti altri luoghi della Grecia, oltre a Milo, sono stati addotti in cui si sarebbero rinvenuti prodotti ceramici dell' Argolide, nè sarebbe esclusa l'Attica stessa, in cui tanto fiorì la ceramica d'indirizzo geometrico, culminando nei noti, grandiosi vasi funerari del Dipylon.

Non mancano nemmeno nell'Attica stadi preparatori al pieno sviluppo dello stile geometrico; dopo infatti la ceramica del sepolcreto di Salamina

---

(1) *Iahrbuch d. Inst.,* XIV, 1899, p. 34, fig. 12 — Collignon e Couve, n. 226 (Atene-Museo Nazionale Archeologico, m. 0,22 d' alt.).

coi freschi ricordi dell'età micenea, abbiamo i vasi delle tombe scavate sul pendio dell' acropoli di Atene verso l' Aeropago [1] ed abbiamo i vasi di un sepolcreto ad Eleusi [2], tra cui emerge la cosiddetta tomba d'Iside con ben 68 vasi. I vasi, in generale di piccole proporzioni, brocche, nappi, pissidi ed anforette simili a quelle di Tirinto, sono adorni in modo piuttosto semplice, specialmente gli esemplari dell'acropoli; ma già appare nei vasi di Eleusi la decorazione zoomorfa, uccelli, serpenti, cervi, cavalli, nè manca nei vasi stessi la figura dell' uomo. Così i prodotti ceramici rinvenuti ad Eleusi costituiscono come il passaggio allo stile geometrico pienamente evoluto, come ci appare dai vasi del Dipylon.

Fig. 44. — Cratere geometrico argolico da Milo (Atene - Museo Nazionale).
da *Iahrbuch d. Inst.*

Col nome del Dipylon si è designata la serie dei vasi attici geometrici dal rinvenimento che di essi fu fatto in principal misura a nord-est della antica porta di Atene, detta del Dipylon, nel quartiere Ceramico sull'odierna strada del Pireo [3]. Tali rinvenimenti, già occasionali nei primi tempi del sec. XIX, furono dovuti agli scavi metodici ivi eseguiti nel 1871 e ripresi nel 1891. Si tratta di un'ampia necropoli, in cui parecchi dei vasi rinvenuti, quelli cioè che spiccano per carattere di grandiosità, erano collocati al di sopra delle tombe allo scoperto in funzione di stele. Al di sopra della fossa (fig. 45), in cui era stato depositato o il cadavere o il vaso cinerario, si stendeva su di un tavolo della terra, ma la fossa rimaneva parzialmente vuota ed era in questa cavità che si collocava il grande vaso, o anfora o cratere,

---

(1) Poulsen, op. cit., p. 79 e segg.

(2) Philios, *Eph. arch.*, 1889, p. 171 e segg. — Skias, ivi, 1898, p. 29 e segg. e 1912 p. 31 e segg. — Poulsen, op. cit., p. 85 e segg. — Si cf. la datazione un pò troppo bassa dal Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, p. 441 (sec. VIII ed anche sec. VII).

(3) Sui vasi del Dipylon si v. Hirschfeld, *Ann. d. Inst.*, 1872, p. 138 e segg. — Furtwängler, *Ath. Mitt.*, VI, 1881, p. 106 segg. — Kroker, *Iahrbuch d. Inst.*, I, 1886, p. 94 e segg. — Rayet e Collignon, p. 23 e segg. — Von Rohden, p. 1942 e segg. — Pernice, *Ath. Mitt.*, XVII, 1892, p. 285 e segg. — Brückner e Pernice, ivi, XVIII, 1893, p. 73 e segg., — Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, 1893, p. 52 e segg. — Pottier, I, p. 212 e segg. — Riegl, *Stilfragen*, 1897, p. 150 e segg. — Perrot e Chipiez, VII, p. 158 e segg. — Wide, *Iahrbuch d. Inst.*, XIV, 1899, p. 26 e segg., p. 78 e segg., p. 188 e segg., XV, 1908, p. 490 segg. — Thovez. op. cit., p. 25 e segg. — Poulsen, op. cit. — Walters, I, p. 281 e segg. — Kuruniotis, *Eph. arch.*, 1911, p. 247 e segg. — Buschor, p. 337. — Dugas, p. 633 e segg. — Gisela Richter, *Am. J. Arch.*, 1915, p. 385 e segg. — Schweitzer, *Ath. Mitt.*, XLIX, 1918, p. 78 e segg. — Rizzo, p. 278 e segg. — Herford, p. 41.

che serviva e come di segnacolo del sepolcro ed anche per raccogliere le pie offerte dei superstiti [1].

In parte protetto dalle pareti della fossa, poteva questo vaso di argilla, per il rispetto verso il luogo dei morti, conservarsi per molto tempo intatto.

Questi vasi segnali dei sepolcri, sono una meraviglia di fabbricazione, (fig. 46) nella quale emerge l' abilità dei ceramisti attici primitivi, sia nel foggiare recipienti di tanta mole, sia nel dar loro uniforme, perfetta cottura. Uno di questi vasi, ora ricostituito, misura ben m. 1,75 in altezza [2], un secondo raggiunge m. 1,55 [3] e quello che ora prendiamo in esame (fig. 47) e che è il più noto della serie, è alto m. 1,23 ed ha un diametro massimo di m. 0,80 [4].

Fig. 45. — Ricostruzione di una tomba del Dipylon.
da *Perrot e Chipiez.*

Da questo esemplare desumiamo quale era la forma più frequente di questi vasi funebri: un grande cratere ovoidale poggiato su alto piede con orlatura diritta e fornito nella maggior circonferenza sua di due anse binate. E questo medesimo esemplare può darci una idea dei metodi compositivi, degli elementi ornamentali, delle formule con le quali sono espressi gli esseri animati in questa ceramica del Dipylon.

La decorazione principale spetta alla parte superiore del recipiente (fig. 48): due sono le fascie con scene a figure, superiormente limitate da fascie minori e tra di loro divise da una stretta fascia a zig-zag, la quale si ripete sotto la seconda zona figurata; un meandro doppio gira attorno all'orlo del vaso, mentre un meandro semplice ricinge a metà il piede. Delle due zone a figure la superiore è il doppio in altezza della inferiore; in quella è la scena di un grandioso funerale, in questa è un corteo di bighe che

(1) Si v. *Ath. Mitt.*, XVIII, 1893, p. 92. In generale per le forme di sepoltura nell'età geometrica si v. Schweitzer, op. cit., p. 49 e segg.

(2) Collignon e Couve, n. 199 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(3) Collignon e Couve, n. 200, A (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(4) *Monumenti d. Inst.*, IX, t. XL, 1. — Collignon e Couve, n. 214 (Atene-Museo Nazionale Archeologico).

forse si ricollega alla scena soprastante. Nel mezzo del funerale spicca il carro mortuario tirato da due cavalli e a quattro ruote, e su di esso è il defunto esposto su di un letto. Curiosa è la estrema ingenuità di espressione artistica in questo vaso: il cavallo del piano prospettico posteriore è rappresentato un po' da una parte e di proporzioni minori; tutto il carro funebre con ciò che vi sta sopra ha una rappresentazione di fronte, sicchè il piano del letto è esibito verticalmente, il defunto ci si presenta di pieno petto e la parte superiore del baldacchino è pure espressa in posizione verticale. Attorno sono i parenti, gli amici addolorati del defunto: gli uomini si distinguono per la presenza di una daga collocata trasversalmente alla cintura, le donne hanno tutte il peculiare gesto del lamento funebre, che conosciamo sin da monumenti preellenici, e monotonia pesante è nella ripetizione di tale gesto nelle figure egualmente atteggiate; ad indicare il sesso debole sono espressi due bitorzoli, le mammelle, che sono attaccate lateralmente al petto di forma triangolare.

Fig. 46. — Vaso funerario del Dipylon del (Atene - Museo Nazionale).

(fot. *Alinari*).

Gli uomini e le donne, specialmente, appaiono in tal modo in completa nudità; ma non dobbiamo credere che tale nudità corrisponda ad una esatta riproduzione di quanto appariva nella realtà della vita: è questa la nudità di uno stile lineare, che è in pieno accordo con la intenzione dei primitivi artisti, la quale non è già quella di rappresentare la figura umana nel suo aspetto reale, ma di dar forma concreta alla idea

astratta della figura stessa. Per tal ragione ci si rende conto della formula matematica, per così dire, con cui è espresso in questi vasi geometrici lo schema delle forme umane, schema del tutto incorporeo, il quale, in confronto di quanto aveva saputo raggiungere l'arte anteriore di alcuni secoli nel medesimo suolo ellenico, ci appare come l'esponente di un radicale regresso, di un ferreo imbarbarimento. È l'arte in realtà ritornata bambina; dalla decrepitezza degli ultimissimi tempi micenei, quale ci si manifesta dal vaso dei guerrieri, si passa nei primi albori di una vita nuova alla pura infantilità dei vasi del Dipylon. La testa è data da un cerchiello allungato anteriormente, nel quale un punto nero indica l'occhio; un segmento di lineetta costituisce il collo, a cui si attacca il petto a triangolo riempito di nero e perciò esibito convenzionalmente di fronte; strettissima è la cintura, da cui scendono le lunghe, scheletriche gambe, ingrossate tuttavia nelle coscie; filiformi sono le braccia, e così la figura umana assume un aspetto più scheletrico, incorporeo, che rammenta un po' la costituzione o di un batraco privo di pelle o di un insetto privo di ali. Ridotta a consimile forma, la figura umana in composizioni vaste, come quella della fascia principale del vaso che ora esaminiamo, diventa un semplice elemento decorativo del tutto consono con gli altri elementi di pura decorazione, essa pure di carattere essenzialmente lineare. Questo si accorda con la inettitudine assoluta, che già abbiamo sopra constatato per quel che concerne la espressione della prospettiva e per cui ai lati del carro funebre, su questo vaso preso in esame, noi vediamo in modo oltremodo ingenuo espresse le due file dei

Fig. 47. — Vaso funerario del Dipylon (Atene - Museo Nazionale).
da *Mon. d. Inst.*

partecipanti al corteo in due serie l'una all'altra sovrapposta e l'una dall'altra separata da una duplice linea retta.

Nel corteo delle bighe c'imbattiamo in una formula diversa della figura umana: qui sui carri, le cui ruote sono del tutto al di sotto della

Fig. 43. — Scene dipinte sul vaso della figura precedente.

da *Mon. d. Inst.*

cassa e questa cassa è del tutto sottoposta ai piedi del conduttore, noi osserviamo negli aurighi un rendimento speciale del corpo, espresso da due triangoli riuniti per l'apice e coi lati curveggianti, col quale schema si

volle senza dubbio significare la essenza di guerrieri in questi aurighi indossanti la corazza.

E l'*horror vacui*, che già constatammo a proposito dei vasi geometrici di Creta e dell'Argolide, fa anche qui l'apparizione sua coi riempitivi che sono, in maggioranza, serie di lineette a zig-zag tra figura e figura e sotto gli allungatissimi corpi equini; ma a queste lineette si aggiungano le croci uncinate e quegli uccelli palustri, che costituiscono un motivo tanto caro ai decoratori di vasi di questo stile geometrico, sia di quello ellenico, sia di quello ellenizzante, per esempio dell'Italia centrale.

Fig. 49. — Tazza del Dipylon (Parigi, Museo del Louvre). da *Rayet e Collignon*.

Ma l'aspetto complessivo della decorazione dell'ampio vaso è soddisfacente assai e favorevole impressione produce in noi quella ponderatezza che si esplica nel giusto, ritmico modo con cui sono distribuite le varie parti, in quel lucido senso dell'armonia, che si diffonde anche da questi primi prodotti dell'arte greca e nei quali facilmente si è condotti a riconoscere in germe quegli elementi, che nel lungo corso degli anni si svilupperanno a fiorire e a fruttificare meravigliosamente.

Tale principio di simmetria, che ci richiama alle saggie disposizioni degli elementi architettonici in un edifizio, si constata anche nei prodotti (fig. 49) ove non ha posto la figura umana ed ove meri motivi ornamentali ricoprono la superficie del vaso. Istruttivo a tale proposito è l'esame di una *oinochoe* alta ben 55 centimetri (fig. 50) [1]: essa ci presenta un tipo di vaso fre-

Fig. 50. — Brocca del Dipylon (Atene - Museo Nazionale). da *B. C. H.*

(1) *B. C. H.*, 1895, p. 275. — Collignon e Couve, n. 228 (Atene-Museo Nazionale Archeologico).

quente nella produzione geometrica attica; il collo è alto ed è grosso e ad esso si riunisce mediante un puntello l'ansa lunga, a nastro. Sono riuniti in questo vaso i principali motivi ornamentali di questa serie di vasi e sono essi distribuiti a varie zone: sono fascie a denti di sega o di lupo a reticolato, sono fascette di piccole losanghe con punto nel mezzo, sono croci uncinate, scacchiere, linee a zig-zag; nelle due fascie principali sul collo e sul ventre del vaso la decorazione a croci ad uncino, che sono tra loro separate da tre striscie verticali, di cui quelle ai lati sono a lineette oblique, la centrale a lineette spezzate, fa ricordare in modo impellente il fregio di metope e di triglifi negli architravi dei templi dorici.

L'assieme è assai attraente nella sua ricchezza di motivi, non disgiunta da severità, per il dominio assoluto, esclusivo della linea retta e risveglia la idea di una decorazione di carattere tessile; ma deve essere esclusa la ipotesi di una derivazione di tale metodo decorativo sui vasi da modelli dell'arte del tessere e del ricamare. Tale apparenza dei vari elementi ornamentali, e presi singolarmente e nella loro composizione totale, come ci si appalesa in grado sommo in questa *oinochoe*, è il mero risultato di un graduale sviluppo, che ha luogo in ogni manifestazione dell' arte industriale di questo periodo, con unico linguaggio nei vari suoi rami, senza che in questi vari rami si debba presupporre una gerarchia di dipendenza dell'uno dall'altro. Questo sviluppo, ormai elevatosi a complesso sistema, si deve pertanto ammettere che fosse parallelo e nei vasi dipinti e nei tessuti.

Fig. 51. — Pisside del Dipylon (Atene - Museo Nazionale).
da *Rayet e Collignon*.

Sulla *oinochoe* ora esaminata è degno di speciale attenzione il coperchio, foggiato a proporzioni minori pur esso a brocca, con ornati in cui spicca il motivo della losanga inscritta in un quadrangolo dai lati rientranti; il suo coperchietto è sormontato da una piccola figura plastica di uccello palustre. Siffatta unione in un medesimo vaso dell'opera propria del coroplasta e di quella propria del ceramista non è una eccezione, chè in realtà si possono addurre altri e numerosi esempi. Si osservi invero una pisside o tazza a bomboniera con coperchio (fig. 51), tipo di vaso non raro tra gli

attici geometrici [1]. Quivi sul coperchio sono espressi plasticamente tre cavalli, che presentano tuttavia forme più sviluppate rispetto a quelle che ci apparvero sul gran vaso con scena funebre; sul corpo della pisside

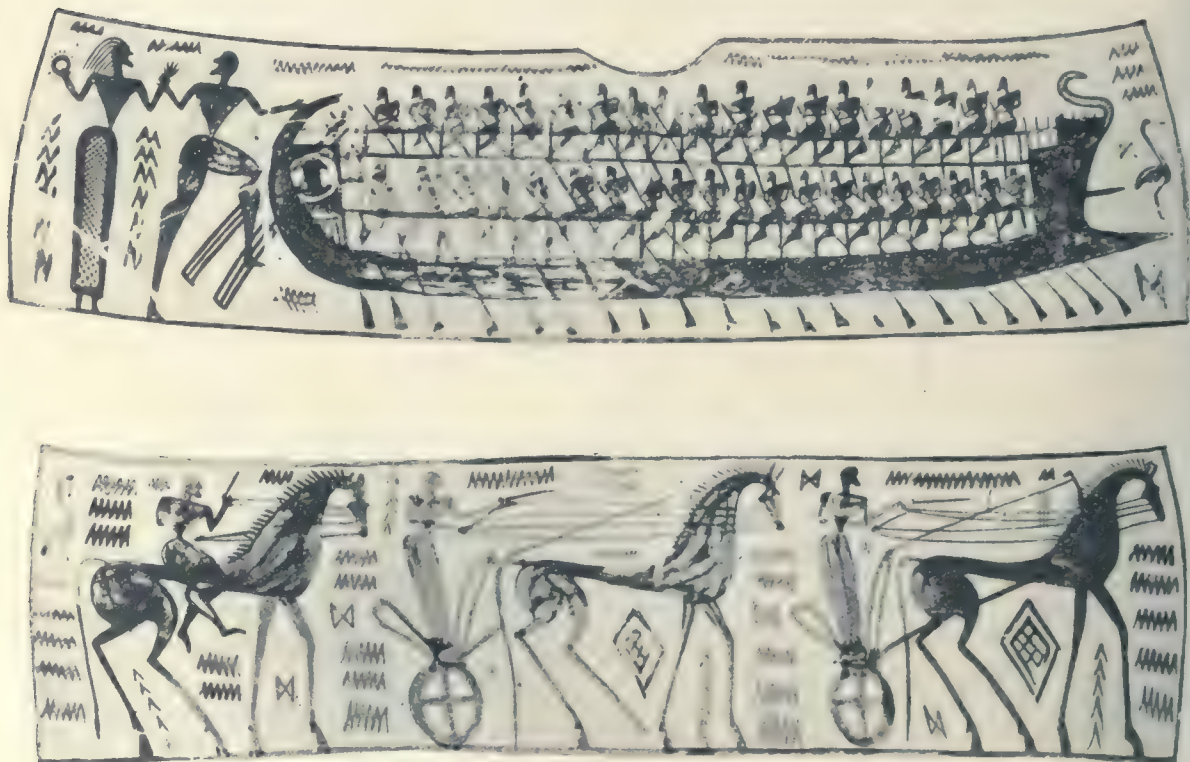



Fig. 52. Scene dipinte in lebete geometrico da Tebe (Londra - Museo Britannico).

da *J. H. S.*

sono i soliti elementi della croce uncinata e del meandro, intramezzati dalle ovvie striscie a lineette spezzate. Ma al volatile ed al cavallo si aggiunga pei vasi del Dipylon anche il serpente, il quale, plasmato a rilievo, si snoda per lo più lungo l'ansa delle brocche stendendo la testa sull'orlatura del vaso.

---

(1) Rayet e Collignon, fig. 21. — Collignon e Couve, n. 275 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, diam. m. 0,28).

Nei prodotti del tipo del Dipylon in cui appare la figura umana si osservano scene complesse desunte dalla vita quotidiana; oltre alla solenne processione funebre e alle schiere di guerrieri su bighe che già vedemmo, sono trattate dai ceramisti attici di questo periodo le file di guerrieri a piedi e le danze, in cui si alternano le figure di donzelle e di giovani. Ma da questi schemi compositivi, in cui tutto è monotonia con ripetizione stucchevole degli stessi tipi figurati, si passa ad altre composizioni, in cui si esplica la fantasia dei decoratori con scene piene di movimento, emancipate ormai dai ferrei legami di un'arte strettamente e grettamente decorativa. Vediamo danze pirriche, pugilati, musici, donne al lavoro, cerimonie sacre, e non di rado ci appare espresso il tumulto fiero di una battaglia o terrestre o navale. Ma non siamo ancora pervenuti, almeno per quanto sino ad oggi ci consta, alla introduzione del mito nel repertorio decorativo geometrico; eppure contemporaneamente si andava svolgendo l'*epos*, a cui le leggende care alle stirpi elleniche prestavano mirabile ricchezza di materia fantastica.

Non si deve invero riconoscere nella rappresentazione principale di un lebete da Tebe (fig. 52) [1] la scena del rapimento di Elena per parte di Paride. Notevole è qui la forma della bireme con la ciurma dei remiganti, già curvi alla loro bisogna, con la poppa ricurva e provvista di un doppio timone e con l'appuntita prora che finisce in alto a protome di cigno. Due personaggi sono ancora a terra, e la importanza loro rispetto alle figure secondarie della ciurma è dimostrata dalla loro assai maggiore statura, conformemente ad un metodo che vedremo conservato nell'arte arcaica ellenica; un esempio luminoso di esso metodo nell'arte del sec. V° già sciolta dell'arcaismo si ha nel divino fregio del Partenone, nel quale le divinità sedute hanno l'altezza dei mortali circostanti in piedi. Nel vaso un uomo sta per salire sul naviglio, rivolgendosi ad una donna ferma a terra e di cui tiene stretto il polso sinistro. È egli il capitano della nave che dà l'ultimo addio alla compagna sua? O è invece qui un'allusione ad uno dei frequenti ratti di formose, abili donne che, come sappiamo dal canto omerico (si v. il racconto di Eumeo nella *Odissea*, XV, v. 403 e seg.) e dal racconto erodoteo (si v. ivi il rapimento di Io, libro I, 1) gli astuti Fenici, commercianti e pirati nel tempo stesso, compivano sulle coste della Grecia?

---

(1) *I. H. S.*, 1899, t. 8 (Londra - Museo Britannico).

Questo vaso di Tebe palesa già uno stile più sviluppato rispetto a quello dei vasi geometrici presi precedentemente in esame e può perciò appartenere all'inoltrato secolo VIII; si avverte nelle figure un accentuato avviamento ad una corporeità maggiore e la donna è ormai differenziata dall'uomo per l'abito suo, il chitone, che ha l'apparenza di una gonna riempita a linee rette; inoltre è espressa, sia pur ingenuamente, la lunga chioma femminile.

Il lato posteriore del lebete di Tebe esibisce due cocchi ed un cavaliere; il tema dei cocchi già ci apparve trattato sul grande cratere del Dipylon, ma qui non vi è più la espressione così ingenua del secondo cavallo come è nel cratere, e gli aurighi già indossano il lungo abito, il *chitòn podères,* che è loro proprio e che appare in tante opere d'arte posteriori. È da notare inoltre che, come riempitivo, è usato il doppio triangolo, forma schematizzata della bipenne, che tanto largo uso ebbe nell'arte pre-ellenica.

Fig. 53. — *Skyphos* dello stile del Dipylon (Copenhagen - Museo). da *Arch. Zeitung.*

Può fornirci un ulteriore esempio di questa produzione geometrica attica più sviluppata uno *skyphos* o nappo (fig. 53 e 54) [1], che già nella sua sagoma dimostra di appartenere agli ultimi prodotti della serie detta del Dipylon. Questo nappo da Atene ha la decorazione sua divisa in due parti; la superiore sul collo, la inferiore più alta attorno alla maggiore circonferenza del vaso. E, mentre nella zona superiore la divisione a riquadri — di cui alcuni sono a semplice ornato a quadrifoglio, altri sono riempiti da bestie (cervi e cerbiatte, uccelli palustri) — risveglia la idea di una decorazione metopale di un tempio dorico, l'inferiore a fregio continuo ci fa invece lontanamente ricordare il fregio continuo o *zoophòros* di un tempio jonico.

La fascia inferiore è tagliata in due dalle anse, ma costituisce in realtà una scena sola, che è quella di una festa locale, di una *panègyrís,* in cui una delle attrattive maggiori era offerta da gare ginnastiche; è qui un compendioso accenno ad una di quelle feste attiche, che culminarono nei tempi più gloriosi di Atene nelle grandi panatenee. Ecco due guerrieri che

(1) *Arch. Ztg.,* 1885, t. 8 (Copenhagen - Museo Nazionale).

ritmicamente saltellano; alludono essi alla danza pirrica; sono poi due pugili, segue la danza al suono di un citaredo. Nell'altra parte della scena è un guerriero, a cui una donna sta offrendo un lungo ramo, simbolo di vittoria; poi è un duello fittizio, ed infine due portatrici di acqua lustrale in idrie si avanzano al suono dello strumento di un citaredo, alludendo alla processione religiosa che doveva svolgersi nella festa. E da notare che qui la figura femminile è ancora rappresentata ignuda, sicchè il nappo è certamente anteriore al lebete da Tebe, ma è nel tempo stesso posteriore al grande cratere con scena funebre, perchè più animata assai è la composizione e più sviluppati sono gli schemi figurativi; si osservi inoltre che negli uomini sono espressi gli organi genitali.

Fig. 54. — Scene dipinte sullo *skyphos* della figura precedente. da *Arch. Zeitung.*

Abbiamo lasciato da parte nell'esame della fascia principale del nappo uno schema curioso, cioè due quadrupedi affrontati nei quali si è tratti ad indovinare piuttosto che a riconoscere una natura leonina; con le terribili fauci spalancate divorano un uomo: è questo un timido, assai timido accenno ad uno schema di origine straniera, e precisamente orientale. Nella rude arte geometrica dell'Ellade comincia ad apparire, ma sinora solo eccezionalmente, qualche elemento artistico dell'oriente per l'opera mediatrice dei Fenici; e questo influsso sporadico d'oltremare si esercita in modo piuttosto curioso.

Il ceramista attico sarà stato attratto dallo schema suddetto che gli sarà stato offerto da qualche oggetto industriale fenicio, e lo avrà voluto riprodurre, introducendolo così ingenuamente negli episodi di una *panègyris* senza chiedersi se questa scena di

eccidio era in accordo col resto della scena da lui espressa. Per di più la riproduzione di tale schema fu fatta seguendo quelle formule astratte, così lontane dalla natura, che abbiamo constatato a proposito delle figure dell'uomo e del cavallo.

Ed appare nella ceramica del Dipylon già l'uso della scrittura: una brocca (fig. 55) [1], che per la semplice decorazione sua nel riquadro (sul collo sono un uccello palustre ed una cerva pascente) appartiene ad una fase piuttosto antica della serie geometrica, reca la nota iscrizione, che sarebbe la più antica tra quelle a noi pervenute dell'Attica:

Fig. 55. — Brocca del Dipylon con iscrizione (Atene - Museo Nazionale). da *Ath. Mitt.*

Chi ora danza nel modo più leggiadro tra i danzatori, quegli riceva questo (vaso).

La iscrizione non è dipinta, ma graffita, tuttavia non può essere di molto posteriore alla esecuzione del vaso stesso; per la sua grafia questa iscrizione palesa evidentissima la sua diretta dipendenza dall'alfabeto fenicio. Del resto su di un frammentino dello stile del Dipylon dell'acropoli di Atene [2] vi è un residuo di iscrizione dipinta, condotta perciò prima della cottura del vaso a cui il frammento apparteneva. Anche nei vasi dipinti si posseggono adunque preziose documentazioni per la conoscenza delle primitive forme di lettere dell'alfabeto greco e però per lo studio della epigrafia ellenica arcaicissima.

Come è stato osservato [3], la ceramica attica e l'argolica si ricollegano insieme costituendo quasi un'unica corrente nel periodo geometrico, a cui è di riscontro una corrente diversa, rappresentata dalla produzione delle

---

(1) *Ath. Mitt.*, VI, 1881, t. 3. — Collignon e Couve, n. 253 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0,22). Per la lettura della iscrizione si v. Studniczka, *Ath. Mitt.*, XVIII, 1893, p. 225 e segg. — Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, 1894, p. 110. — Poulsen, op. cit., p. 106 e seg. — Perrot e Chipiez, X, 1914, p. 322 e seg.

(2) Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, 1909, t. XI, n. 309 (un solo frammento indubbiamente del Dipylon reca una iscrizione dipinta).

(3) Dugas, *B. C. H.*, XXXVI, 1912, p. 512 e segg.

Cicladi, nella quale è preminente quella dell'isoletta di Tera; a tale produzione cicladica si ricollegherebbe quella geometrica di Rodi.

Dei vasi di Tera si possiede una vasta ed esatta conoscenza dai sistematici scavi che si eseguirono nei sepolcreti arcaici dell'isola [1]. Pur essendovi in questa produzione di Tera il repertorio decorativo comune all'Argolide e all'Attica, tuttavia spiccano in essa produzione alcuni caratteri peculiari. Il vaso subisce una ingubbiatura di color chiaro, sulla quale sono condotti gli ornati, e, mentre nella ceramica attica si estende la ornamentazione alla maggior parte della superficie offerta dalle pareti, nella ceramica di Tera essa è invece più ristretta e nelle anfore, che costituiscono il tipo di vaso in modo così frequente coltivato dai ceramisti dell'isola, osserviamo che solo nel collo e nelle spalle del recipiente si esplica l'opera del decoratore, mentre alla parte inferiore sono riserbate poche, semplici striscie. E manca a questi prodotti di Tera quella propensione, così accentuata nella ceramica del Dipylon, a rappresentare la figura umana e la equina, poichè a Tera si può dire che, all' infuori di rarissime eccezioni, l'uccello è l'unico genere di animale rappresentato.

Fig. 56. — Anfora geometrica da Tera (Parigi - Gabinetto delle Medaglie).
da *Thera.*

Su una (fig. 56) di queste anfore che adduciamo come esempio [2] si susseguono sul collo tre fascie, separate tra di loro da serie di circoletti riuniti a tangente, sì da apparire quasi come una schematizzazione della spirale ricorrente dell'arte pre-ellenica; è questo un motivo frequente nei prodotti di Tera. Una striscia a zig-zag è nella fascia superiore e nella inferiore, mentre nella mediana, più alta, gira l'ovvio meandro. Prevale nella decora-

(1) Dragendorff in *Thera*, II, 1903, p. 133 *e* segg. — Pfuhl, *Ath. Mitt.*, XXVIII, 1903, p. 98 e segg. — Poulsen, op. cit., p. 62 segg. — Perrot e Chipiez, IX, 1911, p. 467 e seg. — Buschor, p. 38. — Dugas, p. 634. — Rizzo, p. 270 e segg.

(2) *Thera*, II, fig. 343, n. 39. — De Ridder, n. 22 (Parigi - Gabinetto delle Medaglie, m. 0,80).

zione sulle spalle di queste anfore la ripartizione in riquadri, ed invero nell'esemplare qui addotto si hanno tre riquadri: quello di mezzo più ampio contiene un cerchio circoscritto ed una forma floreale geometrizzata ad otto petali; nei riquadri laterali appaiono le figure di uccelli, due trampolieri.

Analoghi elementi decorativi adornano il collo e le spalle di un secondo esemplare (fig. 57) [1], in cui tra le pareti del vaso e le anse si snoda una verga ripiegata a spirale doppia, sì da far suscitare la idea di un rettile; qui, in luogo dei circoletti riuniti da lineette oblique, abbiamo delle serie di piccoli circoli, ciascuno dei quali ne circoscrive un altro minore con un punto centrale; abbiamo l'ornato a baccellature, che tanta importanza, come vedremo, assumerà nella ornamentazione posteriore; abbiamo per di più le strisce a zig-zag ed il meandro ridotto alla espressione sua più semplice.

Fig. 57. — Anfora geometrica da Tera
(Tera - Museo).
da *Ath. Mitt.*

Per le altre isole dell'Egeo si hanno prodotti geometrici di Milo, di Delo, dell'Eubea; quelli della Eubea [2] si ricollegano strettamente a quanto ci palesa la ceramica di Tera, mentre negli esemplari di Delo, sinora piuttosto scarsi, si avverte un influsso della non lontana Attica nella tendenza ad una espansione più accentuata degli ornati e nella rappresentazione della figura umana.

L'isola di Rodi [3] ha fornito la testimonianza di un peculiare indirizzo di arte ceramica di questo periodo geometrico in una serie di vasi, in cui predomina la forma della brocca o *oinochoe* e che possono essere comuni anche alle terre prossime a Rodi. Manca in questi prodotti rodii quel rivestimento di uno strato di color chiaro, che

---

(1) Pfuhl, *Ath. Mitt.*, XXVIII, 1903, *Beilage* IV, 2 (Tera - Museo).

(2) Per Delo si v. Poulsen e Dugas, *B. C. H.*, XXXV, 1911, p. 361 e segg., p. 388 e segg. — Buschor, p. 37. — Rizzo, p. 270. Per la Eubea si v. Couve, *B. C. H.*, 1898, p. 278 e segg. — Dragendorff in *Thera*, II, p. 198 e segg. — Pfuhl, *Ath. Mitt.*, XXVIII, 1903, p. 190 e segg. — Kuruniotis, *Eph. arch.*, 1903, p. 1 e segg. — Poulsen e Dugas, op. cit., p. 371 e segg. e p. 391 e segg. — Nicole, *Suppl. au Catal.*, p. 136. — Rizzo, p. 272. — Herford, p. 50.

(3) Pottier, I, p. 135 e segg. — Dugas, *B. C. H.*, XXVI, 1912, p. 495 e segg. — Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, 1912, p. 93. — Kinch, *Fouilles de Vroulia*, 1914, p. 50 e segg., p. 164 e segg. — Buschor, p. 38. — Dugas, p. 634. — Rizzo, p. 270. — Herford, p. 50.

costituisce un carattere della ceramica cicladica e specialmente di quella di Tera, ma il ricollegamento della produzione rodia con quella delle Cicladi è chiaro assai, sia nella disposizione che nella scelta dei motivi ornamentali, in cui per gli schemi geometrici predominano i triangoletti e le losanghe quadrettate; per ciò che concerne le figure di esseri animati abbiamo unicamente la rappresentazione di volatili.

Un bell'esemplare di questa serie ceramica rodio-geometrica è una *oinochoe* (fig. 58) da Camiro (1): si osservi prima di tutto la forma plasticamente resa di un serpente, che in modo così elegante ricopre con le sue spire l'ansa del vaso; sul collo e sulle spalle abbiamo gli schemi ornamentali preferiti nelle officine di Rodi, cioè le losanghe quadrettate, le piccole losanghe a rete, ai cui apici sono due uncini rientranti ad angoli, le serie di linee a zig-zag; in una fascia è una fila di figurine di uccelli palustri, una di quelle file di volatili che anche l'arte geometrica del Dipylon amò di rappresentare.

Fig. 58. — *Oinochoe* geometrica rodia da Camiro (Berlino, *Antiquarium*). da *Perrot e Chipiez*.

Passiamo ora più oltre, in oriente, all'isola di Cipro (2). A Cipro si mantengono a lungo le tradizioni micenee, più a lungo che a Rodi, ove pure si ebbe una intensa attività artistica negli ultimi tempi preellenici; ma i Ciprioti, pur contemporaneamente agli ultimi prodotti di una ceramica micenea, intorbidita in schemi ed in motivi stereotipati, mantennero la loro antica tecnica a graffito e la loro pittura a tinte opache. Gli elementi geometrici cominciano ad apparire a Cipro nei prodotti posteriori al sec. X°, quali in maggior abbondanza ci furono forniti dagli scavi che si eseguirono ad Amatunta. Vi sono dei vasi a superficie rossastra, in cui la decorazione è in prevalenza a cerchi concentrici,

(1) Perrot e Chipiez, VII, fig. 89 (Berlino - Antiquarium).

(2) Per la ceramica cipriota si v. Dümmler, *Ath. Mitt.*, XIII, p. 280 e segg. — Pottier, I, p. 89 e segg. — Myres, *Liverpool Annals*, 1910, p. 110 e segg. — Kinch, op. cit., p. 96 e segg. — Dugas, p. 634.

quei cerchi concentrici che del resto sembrano un retaggio dell'età preellenica; in altri vasi prevalgono invece elementi geometrici veri e propri, e cioè si constata la presenza di losanghe e di triangoli a reticolati o a quadretti; infine la decorazione dipinta in rosso ed in nero su fondo chiaro è di una policromia assai piacevole e di gusto orientalizzante.

In realtà, nella grande isola l'influsso dell'oriente si avverte ben presto; Cipro cade nella sfera fenicia, senza tuttavia che si muti l'essenza sua etnica e, come ad officine di Cipro pare che debbano essere ascritti prodotti metallici che hanno la stessa impronta e analoghi caratteri con la produzione metallica fenicia, così a quella serie di vasi, che succede ai prodotti, in cui si conservano i ricordi micenei e in cui si affermano gli elementi geometrici, si è data la denominazione di greco-fenicia [1], quasi ad indicare con queste due parole riunite le due correnti dell'ovest e dell'est che vengono a fondersi nell'isola, ove dimoravano infatti stirpi elleniche attratte nell'orbita della civiltà orientale. Lo stile greco-fenicio, che nella ceramica cipriota si costituisce verso la fine di questo periodo, visse per lungo tempo e la freddezza e la fiacchezza vi si fanno ben presto avvertire, scendendo esso sin verso il sec. IV.

Se dall'Attica passiamo alla limitrofa Beozia [2], notiamo nella sua produzione vascolare l'influsso dello stile del Dipylon, la cui azione vi si esercita piuttosto tardivamente; ma più forte ancora vi dobbiamo constatare l'influsso delle fabbriche insulari, attivo per mezzo della isola dell'Eubea. Ed invero la Beozia è sempre in arretrato nel cammino dell'arte ed i suoi prodotti artistici ben di rado si sollevano al di sopra di una mediocrità, che è il risultato di uno spirito non già autonomo, ma docile e mancipio a quanto veniva introdotto dai paesi vicini, pieni di energiche iniziative e vigorosi ed incessanti innovatori e trasformatori del patrimonio del passato. Così la produzione ceramica di stile geometrico in Beozia produce un effetto di manifestazione d'arte provinciale ed ha un carattere tardo. Onde è che, se in qualche prodotto la Beozia conserva tuttora tenacemente le tradizioni micenee, quando nell'Attica già da un pezzo esse tradizioni erano svanite di fronte al rigorismo del Dipylon, in altri prodotti beotici di puro

---

(1) Per tale denominazione di greco-fenicia si v. Pottier, I, p. 99 e segg.

(2) Per la ceramica beotica geometrica si v. Böhlau, *Iahrbuch d. Inst.*, III, 1888, p. 235 e segg. — Pottier, p. 238 e segg. — Couve, *B. C. H.*, XXI, 1897, p. 448 e segg. — Laurent, ivi, XXV, 1901, p. 143 e segg. — Poulsen, *Die Dipylongräber* ecc., p. 58 e segg. — Walters, I p. 286 e segg. — Poulsen e Dugas, *B. C. H.*, XXXV, 1911, p. 389 e seg. — Perrot e Chipiez, X, p. 28 e segg. — Dugas, p. 634. — Rizzo, p. 273. — Buschor, p. 37.

carattere geometrico, per le forme animali già sviluppate, dobbiamo riconoscere tardivi documenti di arte, che possono anche discendere nel periodo successivo orientalizzante posteriore al secolo VIII.

Come esempio di questi ultimi vasi può essere citata un'anfora (fig. 59) (1), la quale per la sagoma sua si ricongiunge ai grandi crateri funerari del Dipylon. Una gran parte del corpo del vaso è semplicemente ricinta da strette fascie orizzontali; solo all'altezza delle anse osserviamo in una decorazione metopale, per cui questo vaso meglio si riconnette con prodotti insulari, la figura di un cavallo, e sotto, come riempitivo, è un palmipede, mentre a destra pare rappresentata, sotto forma di ornato, la greppia e mentre i vari, soliti riempitivi dell'arte geometrica ricoprono gli spazi altrimenti vuoti. Le forme del cavallo sono più sviluppate, più carnose rispetto a quelle dei cavalli del lebete attico di Tebe sopra esaminato ed il capo è già risparmiato, seguendo il metodo che prevarrà nel periodo successivo di arte, sul fondo giallastro dell'argilla; ma si deve riconoscere che in questo cavallo dell'anfora beotica è insita una maggiore pesantezza; grottesca è poi la figura dell'uccello.

Fig. 59. — Anfora geometrica beotica
(Atene - Museo Nazionale).
da *B. C. H.*

Una peculiare manifestazione di ceramica di stile geometrico si ha in quelle serie di vasi, che convenzionalmente si denominano proto-corinzi (2). Questa denominazione, qualora sia rigorosamente limitata ai prodotti di pura arte geometrica, sembra plausibile allo stesso grado della denominazione di vasi proto-attici pei prodotti ceramici tra lo stile del Dipylon e

---

(1) *B. C. H.*, XXII, 1898, p. 274. — Collignon e Couve, n. 465 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0,55).

(2) Tale denominazione fu usata per la prima volta dal Furtwängler, *Bronzefunde aus Olympia* in *Abh. der Berl. Akademie*, 1879, p. 46 e p. 51 e *Arch. Zeitung*, 1883, p. 154.

quello attico a figure nere. Ma la denominazione suddetta è stata allargata, senza dubbio in modo abusivo, a vasi più recenti che, se da un lato rappresentano indiscutibilmente le fasi ulteriori del medesimo indirizzo di arte, d'altro lato sono paralleli allo sviluppo della ceramica corinzia vera e propria.

Fig. 60. — Pisside protocorinzia geometrica (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Not. d. Scavi.*

Sono questi prodotti proto-corinzi [1] tutti vasetti di minuscole dimensioni: ariballi o *alabastra*, sia di forma a pera, sia di forma globulare, *skyphoi* e tazzette, pissidi e brocchette, in cui prevale la forma a lungo collo e a ventre a cono. L'argilla, con cui furono foggiati questi graziosi prodotti ceramici è depurata assai, di color giallo-pallido e, sia nella raffinatezza del materiale di cui sono costituiti, sia nella eleganza gentile delle loro forme, sia infine nella decorazione condotta a vernice bruna con un senso di squisita delicatezza, questi vasetti debbono essere considerati come assai pregevoli prodotti di un'arte miniaturistica fine e signorile.

Possono servire come esemplari una pisside, una *lekythos* ed una

---

(1) Sui vasetti protocorinzi geometrici si v. Helbig, *Ann. d. Inst.*, 1877, p. 406 e *Die Italiker in der Po-Ebene*, 1879 p. 84 (attr. a Calcide). — Klein, *Euphronios* 1886 (id.). — Dümmler, *Iahrbuch d. Inst.*, II, 1887, p. 19 e seg. (id.). — Von Rohden, p. 1959. — Orsi in *Mon. dei Lincei*, I, c. 889, c. 780 e segg. — Gsell, *Fouilles dans la Nécropole de Vulci*, 1891, p. 481 (a Corinto) — Wilisch, *Die altkorinthische Thonindustrie*, 1892, p. 6 e segg. (a Calcide). — Graef, *Arch. Anzeiger*, 1893, p. 17 (Egina). — Furtwängler, *Berliner Philologische Wochenschrift*, 1895, p. 202 (ad Argo). — Studniczka, *Serta Harteliana*, 1896, p. 54 (a Calcide). — Loeschcke, *Ath. Mitt.*, XXII, 1897, p. 262 e segg. (a Sicione). — Couve, *B. C. H.*, XXII, 1898, p. 214 e segg. (alla Beozia). — Bölhau, *Aus jonischen und italischen Nekropolen*, 1898, p. 113 e segg. — Pottier, II, p. 425 e segg. (a Corinto). — Dragendorff in *Thera*, II, p. 190 e segg. (all'Argolide in generale). — Klein, *Geschichte der Griech. Kunst*, I, p. 904, p. 68 e segg. — Walters, I, p. 306 e segg, (ad Argo). — Hoppin in Waldstein, *The Argive Heraeum*, II, 1905, p. 119 e segg. (ad Argo). — Washburn, *Iahrbuch d. Inst.*, XX, 1906, p. 116 e segg. (al nord-est del Peloponneso). — Thiersch in Furtwängler, *Aegina*, 1906, p. 477 (a Sicione). — Prinz, *Funde aus Naukratis*, 1908, p. 69 e segg. — Perdrizet, in *Fouilles de Delphes*, V, p. 146 e segg. (a fabbriche joniche della Grecia e della Magna Grecia). — Perrot e Chipiez, IX, p. 574 e segg. — Nicole, *Suppl. au Catalogue*, p. 146 — Miss. Lorimer, *I. H. S.*, XXII, 1902, p. 326 e segg. — Gabrici, *Mon. dei Lincei*, XXII, 1913, p. 343 e segg. (a Calcide). — Buschor, p. 38 e seg. e p. 48 e segg. (a Sicione). — Cultrera, *Ausonia*, VIII, 1915, p. 126 e segg. — Dugas, p. 637 (al nord-est del Peloponneso). — Orsi, *Mon. dei Lincei*, XXV, 1919, c. 540 e segg. — Rizzo, p. 275 e segg. (all'Argolide) — K. F. Iohansen, *Sikyoniske Vaser*, 1918 (a Sicione) — Schweitzer, *Berliner phil. Wochenschrift*, 1919, c. 177 e segg. al nord-est Peloponneso con derivazione dalle Cicladi) — Herford, p. 52 e seg.

brocchetta (fig. 60 e 62) della necropoli siracusana detta del Fusco [1]. Come appare da questi esemplari, il metodo di decorazione non presenta quella sapiente e complicata ponderatezza dei vasi geometrici in precedenza esaminati e si allontana specialmente da ciò che è espresso nei vasi del Dipylon; ma tutto è in encomiabile modo adattato alla piccolezza del recipiente risvegliando una idea di grazia, di gentilezza, di eleganza: predominano le linee rette parallele tra di loro e circondanti in numero non piccolo il ventre del vaso, vi sono lineette spezzate a zig-zag e si aggiungano i triangoletti e le raggiere in nero che, in alcuni campioni, circondano la parte inferiore del vaso come un calice floreale stilizzato, reso anzi geometrico; in alcuni esemplari invece la raggiera è diretta verso il basso.

Fig. 61. — *Lehythos* protocorinzia geometrica (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Not. Scavi.*

Tale ceramica miniaturistica fa l' apparizione sua, secondo ogni probabilità, solo nel sec. VIII perdurando ancora con caratteri puramente geometrici per parte del sec. VII, quando in altri e numerosi prodotti, da essa ceramica derivati, penetrano e si diffondono largamente gli elementi ornamentali e figurativi orientalizzanti. Possediamo una base d' importanza non lieve per la cronologia di questa ceramica proto-corinzia geometrica; numerosi campioni invero di tale ceramica sono usciti alla luce dalle parti più antiche dei sepolcreti di due località siciliane, di Siracusa fondata circa il 734 [2] e di Megara Iblea fondata nel 728 [3]. Ma a quale centro ellenico si deve attribuire questa produzione vascolare di carattere, si badi bene, puramente geometrico? Vi è ora quasi

Fig. 62. — Broccbetta protocorinzia geometrica (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Not. Scavi.*

---

(1) *N. Scavi,* 1893, fig. a p. 478, 1895, p. 132, fig. 10, p. 179, fig. 78 (Siracusa - R. Museo Archeologico).

(2) Mauceri, *Relazione sulla Necropoli del Fusco in Siracusa,* 1878 e *Ann. d. Inst.* 1877, p. 37 e segg. — Orsi in *N. scavi,* 1891, p. 404 e segg., 1893, p. 445 e segg. — 1895, p. 109 e segg. — Per la fondazione delle colonie greche in Sicilia e nella Magna Grecia si v. Schweitzer, *Ath. Mitt.,* XLIX, 1918, p. 8 e segg.

(3) Orsi e Cavallari, *Mon. dei Lincei,* I, 1889, c. 689 e segg.

completa concordia negli studiosi nel cercare tale centro nella regione nord-orientale del Peloponneso, ed in realtà, in special modo gli scavi eseguiti nel santuario di Hera di Argo sembrarono convalidare tale ipotesi, tanta è la congerie delle migliaia di frammenti di vasi ivi ricuperati e che già erano nel santuario dedicati alla dea. In essi frammenti sembra che si possa seguire il graduale sviluppo dallo stile geometrico allo stile orientalizzante. Evidentemente all'ombra del più celebre santuario dell'Argolide, così frequentato dai devoti, doveva esplicarsi l'attività dei ceramisti in piccoli prodotti che, riempiti di aromi, costituivano doni votivi per la dea Hera. Dovremo adunque attribuire ad Argo tutti quei prodotti congeneri, che non solo ci sono conosciuti dai rinvenimenti greci (Egina, Attica, Beozia) e siciliani, ma anche italiani, specialmente del suolo etrusco? Questo pare improbabile; piuttosto, ammessa la esistenza di un altro centro del Peloponneso che non sia Argo e che abbia tutti i requisiti per essere il luogo più adatto per lo sviluppo di una fiorente arte industriale ceramica, per la produzione abbondante e ricercata di profumi ed infine per lo smercio al di là del mare, sia dei vasetti, sia dei profumi in essi contenuti, è plausibile supporre che le fabbriche dei vasetti stessi, diramandosi da questo centro di origine, si siano diffuse per luoghi varî - tra i quali sarebbe da annoverare Argo in causa del suo celeberrimo santuario - contribuendo in tal modo allo sviluppo di un indirizzo di arte ceramica, non più delimitato in un solo centro, ma comune ad una regione intiera. Ma ciò dovette avvenire in maggior grado nel sec. VII con l'avvento dell'arte orientalizzante.

Ora, pare opportuno fissare questo primo centro di diffusione nella grande città marinara e commerciale di Corinto [1]; milita a favore di questa ipotesi la considerazione che dal suolo di Siracusa, colonia corinzia, appariscono nei primordi di sua vita come esclusiva produzione ceramica greca i vasetti geometrici proto-corinzi. Sembra invero che l'industria dei profumi, interrotta durante il grigio periodo di imbarbarimento, successo alla rovina della civiltà micenea, riprenda vigore nel sec. VIII; all'Egitto e alla Fenicia, paesi fornitori di unguenti e di olii, che tanto venivano ricercati in Grecia, non solo per le abitudini del lusso, che si andavano vieppiù sviluppando, ma anche per gli esercizi ginnici, a cui sempre più si appassionavano le stirpi elleniche, si sostituiscono le fabbriche della Grecia; ma, insieme con le formule dei varî aromi, sono desunte dall'oriente, sia pur modificandole, le sagome dei piccoli recipienti destinati a contenere gli

(1) Si v. Wilisch, op. cit., p. 1 e seg.; si cf. Polluce, X, 182: *keramos korinthios*.

aromi stessi. Ed in realtà, tra questa produzione proto-corinzia figulina ed i vasetti di terra smaltata o di vetro dovuti all' Egitto e alla Fenicia imitatrice, esistono non piccole somiglianze per ciò che concerne le sagome loro. Tra le varie città greche quella che nel sec. VIII meglio si prestava ad accogliere e a dare sviluppo alla industria dei profumi e nel tempo stesso a foggiare i vasetti adatti a tale profumeria, era certamente Corinto, che aveva abbondanza di ottima argilla figulina [1] e che aveva una privilegiata situazione per stabilire e per mantenere intensi, diuturni rapporti con l' oriente. Se si pensa che il nome stesso della città di Corinto sembra la derivazione da una parola fenicia indicante un luogo fortificato, se si pensa alla persistenza radicata di culti semitici a Corinto attraverso l' età classica, non sembrerà ardito supporre che, con elementi etnici, cioè con i Fenici stabilitisi vicino all' istmo, si eccitasse nella popolazione ellenica della città, che fu sempre mirabilmente attiva nelle industrie e nei commerci, il desiderio di voler sostituire ai prodotti stranieri quelli indigeni e però di foggiare con novità d' intenti graziosissimi vasetti, destinati a contenere profumi, non più fenici o egizi, ma corinzi.

Questi vasetti proto-corinzi geometrici rappresenterebbero adunque « gl' inizi stessi di una ceramica speciale, nata da esigenze di una industria prosperosa ; sarebbero essi i più antichi lavori di officine, ove la ruota ed i forni dei vasai si sarebbero messi agli ordini dei Giovanni Maria Farina dell' antica Grecia [2] ». Ma ai vasetti proto-corinzi geometrici succedono in Corinto i prodotti corinzi del sec. VII di indirizzo orientalizzante; invece la medesima produzione geometrica, introdottasi e diffusasi nel nord del Peloponneso, specialmente ad Argo e, a quel che pare, a Sicione, dà origine durante lo stesso sec. VII ad una produzione parallela a quella corinzia, ma con caratteri ben differenti.

L' ampio affluire di vasi geometrici proto-corinzi nelle colonie elleniche sceliote diede luogo nell' isola di Sicilia ad imitazioni, dovute per grandissima parte ai Siculi. Questa ceramica geometrica siceliota [3], pur manifestando assai chiaramente la derivazione sua dalle pure fonti elleniche, ha un carattere d' imbarbarimento nelle forme e negli ornati ridotti a po-

---

(1) Si v. Pottier, op. cit. e Perrot in Perrot e Chipiez, IX, p. 584 e segg.

(2) Perrot e Chipiez, IX, p. 589.

(3) Si v. Orsi specialmente in *Röm. Mitt.*, XIII, 1898, p. 346 e segg. (a proposito dei vasi della necropoli di Licodia Eubea) e XXIV, 1909, p. 59 e segg. — Dugas, p. 635. — Pareti, *Studi siciliani e italioti,* 1914, p. 327 e segg. (bibliografia, località di rinvenimento ed ipotesi di rapporti con la produzione importata dai Calcidesi di Nasso). — Pace, *Memorie dei Lincei,* 1917, p. 598 e segg.

chi, semplici motivi. Di più ha questa produzione vascolare un carattere tardivo; il maggior suo sviluppo avviene durante il sec. VII, ma perdura sino ai primi lustri del sec. V, e questo si può desumere dalla concomitanza in tombe sicule di vasi geometrici indigeni con vasi greci importati e che sono proto-corinzi di carattere orientalizzante, corinzi, attici a figure nere.

Fig. 63. — Anfora geometrica siciliana da Grammichele. (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Mon. d. Lincei.*

Il materiale ceramico geometrico dei Siculi, a contatto con la civiltà greca, ci è stato fornito in principale misura da sepolcreti della parte orientale dell'isola, di Licodia Eubea, di Monte Finocchito (Noto), di Leontini, di Caltagirone; questa produzione (fig. 63 e 64) si mantiene ligia alle sagome elleniche con angusto repertorio di forme lineari, da cui sono esclusi gli elementi vegetali ed animali. Vi sono anfore, nelle quali la zona centrale all'altezza delle anse è riserbata alla decorazione; vi sono idrie, *askoi, oinochoai,* grandi scodelle. Sono vasi fabbricati al tornio e recano gli ornati in color bruno opaco, talora con tonalità rosse e castagne su di un rivestimento bianco che ricopre la superficie del recipiente.

Fig. 64. — Scodellone geometrico siciliano da Grammichele (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Mon. d. Lincei.*

Ma più interessanti di questi sicelioti sono alcuni prodotti geometrici che provengono dalla Calabria e precisamente dal terreno di Locri Epizefiri, colonia fondata dai Locresi nel 673 [1]. Il sepolcreto, da cui provengono i vasi in questione, è anteriore alla fondazione della città ed appartiene al sec. VIII, e per questo sepolcreto, in causa della presenza di vasi geometrici dipinti, si deve ammettere la esistenza di una corrente paleogreca di carattere commerciale, che preparò la fondazione delle colonie greche della costa calabrese. I vasi locresi sono anfore, *oinochoai,* coppe; la decorazione è in bruno sul fondo giallastro del-

(1) Orsi, *N. Scavi, Supplemento,* 1912, p. 48 e segg. — Dugas, p. 635.

l' argilla; oltre ai consueti motivi lineari (fascie, linee ondulate, linee a zig-zag) si constata la presenza di elementi zoomorfi; nel riquadro di una anfora (fig. 65) si ha un palmipede, in un'altra anfora (fig. 66) è un cervo accosciato [1]. Forse tale ceramica, in cui la decorazione è condotta piuttosto sciattamente, è da considerarsi come derivata da prodotti dei luoghi, da cui erano partite le navi cariche di mercanzie, approdate poi alle coste calabresi; siccome ai Locresi risale la fondazione della colonia che da loro prese nome, così non sembrerà illogico pensare che i vasi trovati a Locri siano una derivazione da modelli ceramici della Locride, di quella regione che prospetta la lunga isola della Eubea, ove in questo periodo la ceramica dipinta fu coltivata in varî centri, in numerose fabbriche.

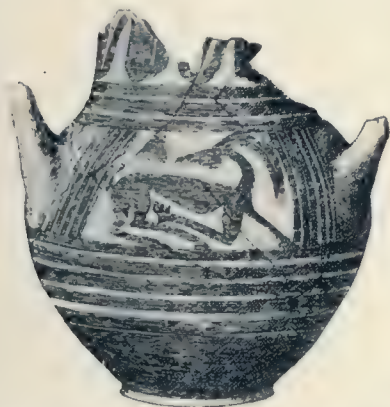



Fig. 65. — Anforetta geometrica locrese (Siracusa - R. Museo Archeologico). da *N. Scavi.*

In Apulia possiamo constatare un altro riflesso dell'arte geometrica ellenica in una produzione vascolare molto più vasta e di assai più lunga durata di quella, che a noi è sinora nota in Calabria dagli scavi archeologici [2]. I primi esemplari di questa produzione sono piccoli vasi, anforette a forma biconica e tazze, che presuppongono l' uso del forno e del tornio. Il rinvenimento maggiore di questi primi vasi apuli geometrici è quello di Taranto, della via Cavour [3], da una fossa che ha dato alla luce più di trecentocinquanta vasi tra intieri e frammentati; di essi circa centoqua-

Fig. 66. — Anforetta geometrica locrese (Siracusa - R. Museo Archeologico). da *Not. Scavi.*

(1) Orsi, op. cit., fig. 30 e 56.

(2) Sulla ceramica apula geometrica si v. Patroni, *Mon. dei Lincei,* VI, 1895, c. 349 e segg. e *Memorie della R. Acc. di Archeologia di Napoli,* 1897. — Mayer, *Röm. Mitt.*, XII, 1897, p. 201 e segg. (Messapia), XIV, 1899, p. 13 e segg. (Peucezia), XIX, 1904, p. 188 e segg. (Daunia), XXIII, 1908, p. 167 e segg. (Daunia e Taranto). — Pottier, II, p. 137 e segg. — Walters, II, p. 323 — Dugas, p. 635 — Iatta, *Röm. Mitt., XXIX,* 1914, p. 111 e segg. — Gervasio, *Bronzi arcaici e ceramica geometrica nel Museo di Bari,* 1921, pag. 173 e segg.

(3) Mayer, *Röm. Mitt.,* XXIII, 1908, p. 232 e segg.

ranta appartengono alla serie della ceramica indigena, rude e senza pittura, la maggioranza invece, circa duecentoventi esemplari, sono vasi di argilla depurata e dipinta ad ornati geometrici. Questi prodotti ceramici dipinti sono verosimilmente dovuti, in modo analogo dei vasi locresi, agli influssi dei navigatori e commercianti greci che precedettero la fondazione di Taranto del 708. E agli esemplari tarantini si aggiungono quelli scavati in tombe a Monte Sannace presso Gioia del Colle [1].

Fig. 67. — Cratere geometrico daunio (Bologna - Museo Civico).

L'argilla è ben depurata ed è rivestita di una sottile ingubbiatura chiara, su cui sono condotti a tinta bruno-opaca gli ornati semplicemente lineari, tra cui prevalgono i triangoletti e le losanghe a reticolati. Ma, dopo questi primi tentativi, si ha in tutta la regione apula un rigoglioso sviluppo di ceramica, sviluppo che si estende nei secoli successivi all'ottavo anche con alcuni motivi e schemi, che ripetono la origine loro persino dall'arte pre-ellenica e che in questi seriori prodotti rimangono come fossilizzati, in modo conforme a quanto avviene nel parallelo sviluppo della ceramica iberica, della quale si è fatto cenno nel precedente capitolo.

Si ripartiscono i vasi geometrici apuli in tre gruppi regionali: quelli della Apulia settentrionale o Daunia, quelli della centrale o Peucezia, quelli della meridionale o Messapia.

Nei vasi dauni peculiari sono i crateri a grande imbuto e a quattro anse (fig. 67), di palese derivazione da modelli bronzei; nella ceramica daunia il gruppo canosino è il più recente; nella Peucezia si hanno tazze

(1) Si v. Iatta, *La Puglia Preistorica*, 1914, p. 207, fig. 136 ed ora la illustrazione del sepolcreto in Gervasio, op. cit., p. 8 e segg., t. I-VII; si v. ivi la illustrazione di altri sepolcreti con ceramica geometrica di Bari, di Turi, di Valenzano, di Noicattaro (p. 59 e segg., t. VIII-XV).

quasi biconiche (fig. 68) con anse a nastro rialzate sull'orlo del recipiente e finienti a mezza luna; il gruppo di Putignano è il più antico nei vasi peucezi; nella Messapia vediamo in uso la *trozzella* o cratere provvisto di alte anse con rotelline, ma queste *trozzelle* sono di carattere più recente rispetto agli altri tipi di vasi accennati. Ma sono frequenti in seriore età gli *askoi* e semplici e doppi, le doppie situle, le cosiddette saliere. La decorazione, condotta dapprima ad ornati bruni o rosso-violacei su argilla giallognola, ha negli esemplari più antichi un carattere puramente geometrico ed è piuttosto povera, ma nel corso del tempo, nei prodotti più recenti, che scendono giù giù sino al sec. IV, la decorazione si anima e per policromia e per motivi vegetali ed animali, espressi con senso evoluto di naturalismo. Nelle prime fasi di questa ceramica apula dipinta si avverte di essa una larga esportazione lungo le coste dell'Adriatico tra le popolazioni picene; pregevoli e numerosi esemplari di tale ceramica sono infatti usciti dalle necropoli picene di Novilara, di Grottamare e di Cupramarittima (secolo VII e VI a. C.).

Fig. 68. — Vaso geometrico peucezio (Bologna-Museo Civico).

Se passiamo all'Etruria, e in generale all'Italia del centro del versante del mare Tirreno e all'Italia settentrionale, vediamo, come corrispondenza all'arte geometrica ellenica, che per convenzione si denomina del Dipylon, una assai inferiore manifestazione di arte pure geometrica[1], a cui,

---

(1) Gozzadini, *Di un sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna,* 1854, e *Intorno ad altre settantuna tombe del sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna,* 1856. — Martha, *L'art étrusque,* 1889, p. 25 e segg. — Montelius, *La civilisation primitive en Italie,* I, 1895 e II, 1905. — Bölhau, *Zur ornamentik der Villanovaperiod (*in *Festschrift der XXV Iahresversammlung der anthr. Gesellschaft in Kassel,* 1895), e *Iahrbuch d. Inst,* 1900, p. 190 e segg. — Pottier, II, p. 292 e segg. — Brizio, *Epoca Preistorica* (in *Storia Politica d'Italia,* ed. Vallardi), p. CXIX e segg. — Hörnes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa,* 1898, p. 550 e segg. — Modestov, *Introduction à l'histoire romaine,* 1907, p. 287 e segg. — Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque,* 1912, p. 211 e segg. — Dugas, p. 634 e seg.

pure convenzionalmente, si dà il nome di villanoviana, da Villanova, località prossima a Bologna, da cui uscirono i prodotti artistico-industriali di questa determinata *facies* di civiltà, che furono per la prima volta oggetto di studio accuratamente scientifico.

Nella civiltà villanoviana, nei vasi di rozza argilla grigia o bruna e di rozza fabbricazione, in cui prevale la urna cineraria a forma biconica, si esplica un sistema ornamentale geometrico che si deve riconoscere come una barbara, impoverita derivazione dal sistema geometrico ellenico. Ma tale decorazione è perfettamente graffita; solo col procedere del tempo, forse anche in età posteriore a questo periodo, la decorazione si eseguisce anche a stampiglia o a pittura, mentre si affinano le sagome dei vasi e l'argilla viene assoggettata ad un certo grado di depurazione. E compariscono allora, in mera funzione decorativa, figure umane e bestiali (uccelli in prevalenza) ridotte a schemi semplicissimi, a formule convenzionali. Si sviluppa allora, con influssi forse da Cuma, una ceramica dipinta di carattere geometrico sulle coste meridionali della Etruria, la quale ceramica tuttavia, essendo fiorita nel sec. VII, sarà presa in considerazione più innanzi.

Fig. 69. Olla geometrica etrusca (Firenze-R. Museo Archeologico).

Ma è qui da addurre un cimelio importantissimo di ceramica dipinta italico-etrusca, che si ricollega strettamente alla produzione greca e specialmente attica e che, secondo ogni probabilità, può risalire allo scorcio di questo periodo e cioè alla fine del sec. VIII. Questo cimelio è un'olla (fig. 69) proveniente dal sepolcreto delle Bucacce nelle vicinanze di Bolsena [1]. Di forma sferica, con orlatura alta ed espansa e con piede sottile, questa olla presenta una sagoma prettamente italica di imitazione da modelli di lamina bronzea. Il vaso presuppone già l'uso del tornio e del forno e l'ar-

(1) *Mon. dei Lincei,* XXI, 1913, c. 439/440, fig. 29 e tavola (Firenze - R. Museo Archeologico m. 0,35).

gilla sua è depurata presentando un colore giallastro-pallido; la decorazione geometrica, a colori alternati rosso e nero, è stata condotta con cura coscienziosa e vi è innegabilmente un ponderato ordine nella distribuzione dei varî elementi. Ma, sia nell' assieme che nei particolari, vi è una inferiorità non piccola di potenzialità artistica rispetto ai vasi geometrici ellenici.

In tal modo si sussegue la ornamentazione zonale dall' alto al basso (fig. 70): vi è una striscia a triangoletti neri o a denti di lupo con la punta verso il basso, segue una serie di losanghette riempite da reticolati alternativamente rossi e neri, poi è una larga fascia con doppi riquadri orlati di rosso e con reticolati nei riquadri interni, pure alternativamente in rosso ed in nero, mentre lineette a zigzag riuniscono il riquadro maggiore al minore; tra un doppio riquadro e l'altro è un ornato a spina di pesce. Viene in seguito un' altra serie di losanghette come quelle della fascetta superiore, ed infine si ha la rappresentazione, schematizzata oltremodo, di una danza, ove alternativamente sono gruppi di tre figure in nero e di tre in rosso. Il modesto decoratore del vaso delle Bucacce ha voluto rappresentare, secondo probabilità, delle figure femminili, il cui corpo è dato da due triangoli riuniti per il vertice; semplici stecchetti ed un semplice globo irregolare esprimono le estremità del corpo e la testa. È questa una semplificazione del corpo umano addirittura radicale, semplificazione spinta ad un grado estremo, anche al confronto di quanto anteriormente già aveva espressa la pittura sui vasi del Dipylon.

Fig. 70. — Particolare della decorazione del vaso della figura precedente.
da *Mon. d. Lincei.*

CAPITOLO TERZO

I vasi dipinti di stile orientalizzante.

COL secolo VII all'incirca coincide il periodo della ceramica di carattere orientalizzante. Da principio vediamo rari, timidi elementi decorativi innestarsi nella severità geometrica attenuandone l'arida rigidezza; da ultimo, con la diminuzione dei riempitivi e con il trionfo della figura umana, constatiamo come la pittura vascolare decisamente si avvii per un indirizzo diverso. Tre sono in questo periodo orientalizzante i caratteri salienti che danno una impronta speciale alla pittura su vasi: gli ornati curvilinei, i riempitivi di origine fitomorfa, le figure di belve e di mostri. Questi elementi sono dovuti per gran parte all'oriente, ma non è da escludere il contributo che potè essere offerto dalle tradizioni dell'arte pre-ellenica, più o meno svanite nel corso dei secoli del medio-evo ellenico nei vari centri delle terre dell'Egeo.

Mediatori degli elementi stranieri orientali, delle due grandi correnti di civiltà della Mesopotamia e della valle del Nilo furono i Fenici ed i prodotti di questa industre gente, in principal misura vasi metallici e tessuti adorni di ricchi e vaghi ricami, valsero ad esercitare un fascino assai grande sui fabbricanti e pittori di vasi greci e a sciogliere il gelo degli adusati schemi geometrici. Non solo, ma l'impulso a tale profondo mutamento negli spiriti dell'arte potè essere offerto anche dalle nozioni che i Greci stessi furono in grado di assumere delle arti e delle civiltà dell'oriente coi propri occhi, navigando nelle acque del Mediterraneo orientale, approdando sulle coste e penetrando nei paesi letificati da splendida cultura secolare.

Questi nuovi elementi orientali non appariscono di un tratto a modificare radicalmente da un giorno all'altro la pittura ceramica; l'arte greca non fa bruschi passaggi, non fa repentini salti; a poco a poco, gradata-

mente dal geometrico si passa all'orientalizzante, chè, al contrario di quanto avveniva nella produzione artistico-industriale dei Fenici, ciò che è esotico non viene precisamente imitato, ma viene trasformato con lento processo di elaborazione, viene reso veramente ellenico e fuso con le formule viete ereditate dall' arte anteriore. Questi elementi hanno l'applicazione loro sui vasi che sono fabbricati con la tecnica di prima, e che mantengono, pur perfezionate, le sagome del periodo precedente ed in cui la ornamentazione riposa pur sempre su quel chiaro, lucido senso di armonia distributiva delle varie parti, che si afferma sin dal primo inizio nella produzione artistica dei Greci. Onde è che questi elementi orientalizzanti, risvegliando dal lungo letargo la vivacità spregiudicata dei tempi pre-ellenici, ma nel tempo stesso assoggettati alla ferrea disciplina geometrica, ci appaiono sotto un aspetto prettamente greco, dapprima con formule lineari schematiche, poscia, per l' accresciuta potenzialità espressiva, con forme di sempre maggiore naturalezza.

Tra i principali centri di produzione di questa ceramica orientalizzante due sono singolarmente interessanti all'inizio del periodo, come quelli da cui mossero le novelle direttive di tutta l' arte ellenica del secolo VII: Creta, nella cui ceramica più che l' influsso diretto dell' oriente pare che abbiano valore i ricordi del luminoso passato lontano, in cui l' isola era stata faro risplendente di civiltà e di arte, e Rodi, che per la sua positura e per la sua floridezza commerciale meglio di ogni altro luogo poteva ricevere gli elementi arrecati dall' oriente e farli suoi. Da Creta e da Rodi muovono le due correnti di quest' arte orientalizzante e dai prodotti di queste due isole converrà iniziare lo studio nostro.

Una località cretese, da cui si raccolse abbondante materiale ceramico di tipo tardo geometrico, è Praisos [1]; i vasi di Praisos appartengono in parte al sec. VII e vi si avverte il timido accento di un'arte che sta sciogliendosi dal rigorismo degli schemi rettilinei. Sono istruttivi a tale uopo due vasi [2] (fig. 71) di forma di transizione che hanno, per dir così, un' aria di famiglia con tipi di vasi espressi dalla ceramica attica contemporanea; sono due brocche, di cui una, per la presenza di tre anse, può essere anche designata come un' idria, con la quale forma di recipiente contrastano invece l' esile

(1) Bosanquet, *A. B. S.*, VIII, 1901-02, p. 249 segg. — Hopkinson, *A. B. S.*, IX, 1903-04, p. 148 segg. — Buschor, p. 43 seg. — Dugas, p. 645. — Rizzo, p. 270.

(2) *A. B. S.*, IX, 1903-04, t. 9, *c*, *d* (Candia - Museo; m. 0,30).

e lungo collo ed il restringimento troppo forte tra il corpo ed il piede; nell'altro vaso di Praisos parimente si avverte questa tendenza accentuata all'assottigliamento della sagoma. Hanno influito su tutto ciò modelli metallici? È assai probabile, specialmente se si fa attenzione al manico verticale del primo vaso, che nastriforme si ripiega a volute palesando in modo chiarissimo analogia con una laminetta di metallo.

Accanto alla ripartizione di pretto carattere geometrico della decorazione dei vasi, accanto ad elementi pure geometrici, tra cui prevalgono i meandri, le losanghe, le lineette a zig-zag, si ha l'uso di nuovi motivi nelle baccellature, nelle spirali ad uncino, nel nastro intrecciato. La natura orientale di quest'ultimo motivo [1] è evidente in sommo grado; la sua origine è vetustissima, perchè esso apparisce nell'arte arcaica della Caldea, mentre in Egitto fa l'apparizione sua solo nel secondo millennio; frequentissimo nell'arte hetea, fu fedelmente conservato nella Mesopotamia e nella Siria per secoli e secoli; già acquisito alla ceramica pre-ellenica, rientra ora nel sec. VII nel patrimonio decorativo dell'arte greca arcaica e vi gode particolare fortuna.

Fig. 71. — Due vasi orientalizzanti cretesi (Candia - Museo).
da *A. B. S.*

Si noti per la tecnica che il secondo di questi vasi di Praisos ha alcuni ornati espressi in bianco sul fondo nero della vernice: è un ritorno, sia pur modesto assai, alla vetustissima tecnica propria dei prodotti di Kamares di tanti e tanti secoli anteriori; ma la tradizione di tale tecnica pare che si sia mantenuta ininterrotta, poichè, come vedemmo a proposito del cratere di Mulianà, essa non è estranea al puro geometrico cretese.

Una fase più avanzata della pittura ceramica di Creta orientalizzante ci è rappresentata da una preziosa brocchetta d'indeterminata provenienza

(1) Si v. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, 1912, p. 14.

cretese [1] (fig. 72). Ivi è il connubio, che ci è apparso nella ceramica del Dipylon e che ci apparirà in altri indirizzi dell'arte ceramica, della coroplastica e della pittura vascolare; il vasetto è invero sormontato da una di quelle teste umane, qui muliebre, che sono peculiari nell'arte plastica ellenica del secolo VII e di parte del secolo successivo. Come carattere saliente si ha la presenza di un'abbondante chioma distribuita ai lati sulle spalle a singole treccie, sì da produrre l'effetto di una parrucca; per la scultura cretese in

Fig. 72. — Brocchetta orientalizzante cretese (Berlino - Antiquarium).
da *Ath. Mitt.*

marmo basta citare il ben noto torso di Eleutherna [2]. La sagoma del vasetto globulare senza manichi, la ornamentazione basata su numerosi cerchi concentrici accennano ad un influsso orientale e precisamente cipriote; ma non si può negare che l'ornato centrale, espresso nel mezzo di questi cerchi ha un sapore del tutto miceneo, come fu riconosciuto con ragione da chi per primo pubblicò il prezioso vasetto [3].

Questa produzione vascolare cretese, se è non poco interessante per lo studio delle modificazioni e delle trasformazioni delle forme tettoniche ed ornamentali, ha certamente minore importanza della ceramica rodia che non era, come la cretese, di ristretto uso locale, ma veniva trasportata al di là del mare diffondendo vieppiù nuovi, vivaci aspetti desunti dall'oriente e contribuendo ad emancipare l'arte dalle astratte formule geometriche e

---

(1) *Ath. Mitt.*, 1897, t. 6 (Berlino - *Antiquarium;* Furtwängler, n. 307; m. 0,10).
(2) Maraghiannis, *Antiquités crétoises, Ie série,* 1912, t. XLVI (Candia - Museo).
(3) Wide, *Ath. Mitt.*, 1897 p. 233 segg.

ad avviarla a più luminosa meta. E Rodi, sentinella dell'ellenismo verso l'oriente [1], accanto a Creta, come si è detto, meglio di qualunque altra terra del bacino dell'Egeo si prestava ad essere il punto di accentramento di ciò che poteva affluire dall'Oriente e a diventare, per dir così, un crogiuolo di tutto questo novello patrimonio artistico, di cui dovevano poi avvantaggiarsi tutte le altre plaghe elleniche. E le ardite navigazioni degli abitanti dell'isola e in oriente e in occidente con le conseguenti colonizzazioni costituivano il naturale veicolo di propaganda dell'arte orientalizzante; ma a tale diffusione dei prodotti artistico-industriali dell'isola potevano contribuire anche i Milesi per quel concerne l'Egitto ed il Ponte Eussino. Ed invero, come pei vasi rodii di stile geometrico, così per quelli di stile orientalizzante, anzi a maggior ragione per questi ultimi, è opportuno ammettere che, pur essendo Rodi il centro maggiore, tuttavia le regioni limitrofe dell'Asia, e tra di esse il territorio milesio in special modo, abbiano avuto in comune con l'isola industre una produzione ceramica [2].

Non sono mancati i fautori di una teoria, secondo la quale tutta codesta produzione ceramica si dovrebbe rivendicare alla sola città di Mileto; ma molte considerazioni militano a favore di Rodi come centro principale, prima tra tutte la constatazione che solo nell'isola di Rodi sono sinora apparsi i prodotti primitivi della serie orientalizzante, che preannunziano lo sviluppo vigoroso, decisivo del nuovo indirizzo di arte. Si aggiunga, come acutamente è stato osservato, che con la medesima argilla rosea con pagliuzze di mica sono stati fabbricati i vasi ascritti a Rodi e le statuette uscite in grande abbondanza dai sepolcreti dell'isola. « Ora se è provato che i vasi dipinti viaggiavano assai, era nel luogo stesso, nella più piccola città greca che i coroplasti plasmavano nell'argilla del luogo queste minuscole immagini, di assai scarso valore, che la pietà popolare consacrava a migliaia nei periboli dei templi e che i parenti o gli amici seppellivano nelle

(1) Su tale funzione dell'isola di Rodi si v. Poulsen, *Der Orient* ecc., specialmente nel cap. VII, p. 83 segg.

(2) Per la ceramica rodia orientalizzante si v. Dumont, Chaplain, Pottier, I, p. 161 segg. — Rayet e Collignon, p. 47 segg. — Von Rohden, p. 1952 seg. — Dümmler, *I. d. Inst.*, 1891, p. 263 segg. (attrib. ad Argo) — Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, 1893, p. 141 segg. — Pottier, I, p. 138 segg. — Böhlau, *Aus jonischen und italischen Nekropolen*, 1898, p. 73 segg. (attrib. a Mileto). — Prinz, *Funde aus Naukratis*, 1908, p. 15 segg. e p. 122 segg. (come Böhlau) — Walters, I. p. 333 segg. — Hogarth, *Excavations at Ephesus, The archaic Artemision*, 1908, p. 221 seg. — Perrot, IX, p. 413 e segg. — Dugas, *B. C. H.*, XXXVI, 1912, p. 519 segg.; *Revue de l'art anc. et mod.*, 1912, I, p. 345 segg.; p. 643 (stile regionale del sud dell'Asia Minore). — Poulsen, op. cit., p. 88 segg. — Buschor, p. 75 segg. — Kinch *Fouilles de Vroulia*, 1914, p. 193 e segg. (dà alla serie il nome di camiria) — Orsi, *Monumenti dei Lincei*, XXV, 1919, col. 527 e segg. — Herford, p. 55 e seg. (attribuzione a Mileto).

tombe dei loro defunti. Se i vasi rodii sono fatti della medesima pasta delle statuette votive di Camiro e di Lindo, noi siamo autorizzati ad affermare che i vasi stessi furono eseguiti a Rodi [1] ».

Questa produzione ceramica riflette chiaramente un collegamento coi lavori dell' industria fenicia del sec. VIII e questo possiamo asserire con tutta sicurezza sul confronto con le opere metalliche, per lo più tazze figurate, dovute ai Fenici e ai Ciprioti e sparse dai naviganti fenici per tutto il bacino del Mediterraneo. Purtroppo, come già si disse nel precedente capitolo, dell'altro ramo dell' industria fenicia, cioè dell'arte tessile che ben presto trovò più che imitatori, emuli valentissimi nei Greci dell' Asia Minore e delle isole, nulla ci è pervenuto che potrebbe corroborare vieppiù la manifesta constatazione di questo legame tra la ceramica rodia e la produzione industriale fenicia. E, mentre nei piatti fittili rodii si rintraccia il ricordo delle tazze metalliche fenicie [2], più appariscente ci sembra il riflesso delle stoffe orientali ed orientalizzanti a vivaci, ricchi ricami nelle *oinochoai* adorne a zone di animali e di mostri.

All'inizio della serie rodia orientalizzante, come anello di congiunzione con la precedente serie geometrica, possiamo addurre il frammento di un collo di *pithos* da Camiro (fig. 73) [3]: vi sono rappresentati due centauri, l'uno dietro l'altro e di essi il secondo è alato; il primo centauro con ambo le mani afferra un albero; nel campo, al di sopra della groppa del primo centauro, è un uccello. Le forme di questi due esseri favolosi palesano tuttora una inettitudine, una goffaggine geometrica, ma ormai vi è consistenza maggiore, più accentuata corporeità; pur nella impotenza espressiva del ceramista si avverte un senso di vivacità, di movimento. Seguendo un metodo che, come vedremo da altri esemplari, è ovvio in questa fase di arte di transizione dell'arte geometrica, il corpo è ricoperto tutto di nera vernice, mentre la testa viene espressa a semplice contorno.

Fig. 73. — Frammento di *pithos* da Camiro (Londra - Museo Britannico). da Salzmann.

Ma passiamo ora all'arte ceramica rodia già pienamente evoluta nelle

(1) Perrot, IX, p. 417 segg. (l'osservazione è dovuta al Pottier).
(2) Puchstein, *Arch. Ztg.*, 1881, p. 225 segg.; si cf. Poulsen, op. cit., p. 85 segg.
(3) Salzmann, *Nécropole de Camiros*, 1866-75, t. 39 (Londra - Museo Britannico).

tendenze orientalizzanti. Forme predominanti sono la *oinochoe* ed il piatto, ma non mancano, sebbene rare, altre forme di vasi: la tazza, il *kantharos*, il *deinos*. Talora le dimensioni sono grandi, come in una pregevolissima brocca dallo Athenaion di Siracusa alta m. 0,625 (fig. 74) [1]. Mentre nei prodotti più antichi la pittura è applicata direttamente sull'argilla, come nei vasi geometrici, in quelli che numerosi e pregevoli segnano il culmine dell' attività ceramica rodia, con la piena espansione dei motivi orientalizzanti, si avverte la presenza di una ingubbiatura bianca, sulla quale campeggiano i disegni degli ornati e delle figure, per cui vengono usati il nero per l'assieme, il rosso carico per alcuni particolari o ritocchi. Si ha pertanto in questi vasi rodii quel carattere greco-orientale, che ormai distingue le fabbriche joniche o poste sotto l'infusso jonico e quelle della Grecia continentale, l'uso cioè della pittura a fondo bianco che, richiamando i metodi della grande pittura ad affresco o su marmo o su altro materiale, dona ai vasi un aspetto gaio, da cui meglio risaltano le tonalità policrome della decorazione. Ma tale processo tecnico ha poi l'inconveniente di non offrire se non una precarietà di resistenza alla pittura, potendo in facil modo sfaldarsi lo strato inferiore della bianca vernice. E si riscontra talora nella ceramica rodia l'uso del graffito a punta metallica, il quale uso pare che si debba ad influsso corinzio, nelle cui fabbriche ceramiche sa-

Fig. 74. — Brocca rodia di Siracusa (Siracusa - R. Museo Archeologico).

da *Mon. d. Lincei.*

(1) *Mon. d. Lincei,* XXV, 1919, t. XII (Siracusa - R. Museo Archeologico). Si v. su questo insigne esemplare Orsi, ivi, col. 530 e segg.

rebbe stato per la prima volta adottato, come emerge da varie osservazioni fatte in proposito [1].

Come repertorio decorativo, accanto ai meandri, retaggio di una fase artistica ormai sorpassata e che resterà ancora come motivo ornamentale attraverso i secoli di vita dell'arte ellenica, accanto ad altri ornati parimenti lineari geometrici, si hanno, sempre più trionfanti, la fascia intrecciata, le baccellature, varie e complesse combinazioni a linee curve e a spirali, mentre di uso corrente diventa la fascia a fiori di loto alternativamente chiusi ed aperti e mentre nei riempitivi, disposti in attraente modo negli spazi lasciati liberi dalle forme bestiali, appariscono elementi schematizzati del mondo vegetale, fiori e palmette, e mentre in essi riempitivi prevalgono le linee curveggianti.

Gli animali ed i mostri, che costituiscono il repertorio decorativo dei prodotti rodii, sono disposti nelle *oinochoai* a zone l' una all'altra sovrapposte, nei piatti raramente a zone concentriche, come in un prezioso esemplare di provenienza forse italiana [2]; quasi sempre in questi piatti è una singola forma bestiale nella parte superiore del medaglione, a cui corrisponde nella inferiore o un ornato o un pesce. L'animale preferito, che è rappresentato quasi sempre in atto di pascere, è una specie di stambecco o di capro selvaggio *(capra aegagrus)* [3], animale che era comune assai non solo nell'Asia anteriore, ma anche nell'isole dell'Egeo e le cui corna egregiamente si prestavano, come si desume dal canto omerico (*Iliade, IV,* v. 105 e segg.: è l'arco di Pandaro), a fabbricare archi. Bestie di tale specie anche ai giorni nostri si rinvengono nelle cime più alte dei monti cretesi e si dà loro nel dialetto medesimo il nome di *agrimia,* ed invero due capri selvatici già ci sono apparsi in un vaso cretese geometrico, nel cratere di Mulianà. Accanto ai capri sono rappresentati i daini, pure pascenti, ed appariscono le oche, gli arieti, i tori, i cignali, i pesci e, tra gli esseri del mondo delle favole, sono riprodotti il grifone, la Sfinge, la Chimera. Il corpo di questi animali e di questi mostri è ricoperto di nero, mentre la testa è espressa a semplice contorno; ciò non è che la continuazione del metodo espressivo, che abbiamo visto applicato nel frammento di *pithos* da Camiro.

Le località, che con maggior abbondanza hanno ridato alla luce esemplari di ceramica rodia orientalizzante, sono Camiro e Vrulià nell'isola di

---

(1) Pottier, I, p. 145 seg.

(2) *Mon. dei Lincei,* XIV, 1904, t. XXVI (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia, m. 0,33 di diam.).

(3) Si v. su questo animale l' appendice zoologica in Kinch, op. cit., p. 265 e segg.

Rodi, eppure il cimelio tipico di tutta la serie, la più preziosa tra tutte le *oinochoai* rodie che noi possediamo e che perciò dobbiamo addurre, è una brocca (fig. 75) che, secondo ogni probabilità, proviene dal suolo italiano e

Fig. 75. — *Oinochoe* rodia Lévy (Parigi - Museo del Louvre).
da Perrot e Chipiez.

che dal suo primo possessore è chiamato *oinochoe* Lévy. (1) Ed in realtà « nessun altro esemplare della nostra serie rodia può rivaleggiare con essa *oinochoe* per la solidità della inverniciatura, per la finezza della esecuzione, per la precisione del disegno, per l'abbondanza degli ornamenti » (2).

---

(1) Perrot, IX, t. XIX e fig. 223 (Parigi - Museo del Louvre; Pottier, E, 658, cm. 40).
(2) Pottier, II, p. 523.

Sul collo è un complicato, elegantissimo intreccio, nel quale pare una eco lontana di un motivo ornamentale pre-ellenico, assai noto da un fregio dipinto ad affresco del palazzo di Tirinto (1) e dal soffitto a rilievo della *tholos* di Orcomeno (2); d'altra parte ricorda questo ornato la decorazione di membri architettonici di terracotte di edifizi arcaici, come il cornicione del tesoro geloo ad Olimpia (3) e quello del tempio C di Selinunte (4). La decorazione delle spalle del vaso (fig. 76) riposa su di un principio costantemente osservato in queste *oinochoai* rodie: è il metodo decorativo, per dir così, araldico. Ai lati di un ornato centrale ad ampie volute e di carattere ve-

Fig. 76. — Particolare della *oinochoe* della figura precedente.
da Perrot e Chipiez.

getale si aggruppano le forme bestiali e mostruose seguendo d' ambo le parti l' ordine medesimo: un uccello palustre, un grifone, una Sfinge, un cerbiatto; numerosi riempitivi infondono un accento di maggiore gaiezza a tutto l'assieme. Sul corpo del vaso si alternano tre zone con stambecchi a due zone con cervi, e tutti questi animali sono rappresentati nel consueto schema di pascere. Un senso di signorile eleganza emana da questo vaso insigne, dalle forme snelle degli stambecchi e dei cervi pascenti, dalle bestie e dai mostri accuratamente espressi e che con la policromia loro recisamente distribuita, non tanto risvegliano la idea di un'opera di pittura quanto di un intarsio.

Ma alcuni particolari si scoprono nell'apparente monotonia dell'assieme e che denotano nel ceramista, pur soggetto ai convenzionali schemi di

(1) *Tiryns*, 1912, II, t. VII.

(2) Perrot e Chipiez, VI, fig. 220.

(3) *Olympia, Tafelband*, I, t. X.

(4) Dörpfeld, *41es Winckelmann's Programm*, Berlin, 1881, t. II e *N. Scavi*, 1882, t. XIX-XX (Cavallari).

composizione, un fresco sentimento della vtia nelle svariatissime apparenze sue. Così egli eccezionalmente tra gli stambecchi pascenti ha introdotto una figura di gazzella che rivolge indietro il muso. Così vivaci rondinelle sono state espresse sulle code delle sfingi e dei grifoni o sulle rosette che servono da riempitivi; così sulle spalle del vaso una piccola belva (una volpe?) sta per slanciarsi come da un ramo di un albero.

Una conferma dei caratteri di questa fine, signorile arte ceramica rodia, quali sono appariscenti nell'esemplare Lévy, possiamo avere prendendo in esame una seconda *oinochoe* da Camiro (fig. 77)[1]; ivi le zone sono tre, mentre in altri esemplari queste zone si riducono a due o anche ad una sola: vi è il solito principio decorativo araldico della spalla; vi sono le solite figure di capri e di cervi nelle due zone attorno al ventre del vaso; vi sono i soliti riempitivi, ma, meglio che nel vaso Lévy, in questa *oinochoe* di Camiro risalta la fascia a fiori di loti aperti e chiusi, così peculiare della ceramica rodia, e la orlatura della brocca è, per così dire, animata da due occhi che, come meglio avremo campo di notare in seguito, posseggono un carattere di difesa contro il male.

Fig. 77. — *Oinochoe* rodia da Camiro (Parigi - Museo del Louvre).

da Perrot e Chipiez.

Dei piatti rodii può offrire una idea un bell'esemplare proveniente da Camiro (fig. 78)[2]: una fascia a treccia divide in due parti ineguali il tondo spazio e, mentre inferiormente è un lungo pesce, superiormente è una poderosa figura di Chimera, la quale ben dimostra come la pittura vascolare rodia talora possiede non solo eleganza, ma anche vigoria espressiva.

Alla serie di ceramiche prettamente rodie si ricollegano altri esemplari

(1) Salzmann, op. cit., t. 37 (Parigi - Museo del Louvre, Pottier, A, 311, m. 0,35).

(2) Rayet e Collignon, fig. 27 (Parigi - Museo del Louvre; diam. m. 0,33).

dovuti a fabbriche sorte in vari luoghi, in piena, pedissequa dipendenza dalle direttive irraggianti dall'isola. Di queste fabbriche, per quanto concerne l'Asia Minore, scarsi campioni sono sino a noi pervenuti [1]. Tralasciamo i pochi frammenti usciti alla luce nella Troade (Hissarlik, Alessandria Troade, Larissa); non ci indugiamo sui pochi esemplari in frammenti che si sono ricuperati dagli scavi di Pitanè nel golfo elaitico; si tratta di ben mediocri prodotti d'imitazione rodia col solito repertorio ornamentale e figurato e con la prevalente figura dell' ovvio stambecco pascente; soffermiamoci invece su di un'anfora singolare che proviene dagli scavi di Mirina pure del golfo elaitico (fig. 79) [2].

Fig. 78. — Piatto rodio da Camiro (Parigi - Museo del Louvre).

da Rayet e Collignon.

La decorazione qui non si allarga, come nei prodotti veramente rodii, a tutta la parte inferiore in cui è una semplice fascia nera, mentre nella parte più espansa del vaso è un meandro tra due fascie nere; la decorazione vera e propria è riserbata solo alle spalle, e se da un lato è un fiore di loto rovesciato tra due larghe foglie, a quel che sembra, di edera, sull'altro lato (fig. 80), come dentro ad una larga metopa, è un busto maschile col volto di profilo tra i soliti riempitivi della pittura ceramica rodia. L'apparizione di una figura umana in questo speciale indirizzo di pittura vascolare da Rodi diffusasi nell' Asia Minore, costituisce un fenomeno interessante nella sua singolarità; il progresso in confronto delle teste dei due centauri del frammento di *pithos* di Camiro è più che evidente; ma si sono conservati, pur evoluti assai al paragone, i caratteri speciali di queste teste: la barbetta a punta, l'assenza dei baffi, le dimensioni esagerate dell'occhio, la lunghezza

(1) Sulla ceramica orientalizzante dell'Asia Minore si v. Rayet e Collignon, p. 44 e segg. — Von Rohden, p. 1955 e seg. — Pottier, II, p. 277 e segg. — Böhlau, op. cit., p. 86 e segg. — Walters, I, p. 339 e segg. — Perrot, IX, p. 407.

(2) Reinach S. e Pottier, *La nécropole de Myrina*, 1887, v. I, fig. 55 e t. LI. — Pottier, II, p. 275, B, 561 (Parigi - Museo del Louvre).

della chioma. Vestito di tunica a maniche corte, questo personaggio alza ambo le braccia in atto di preghiera; come è stato osservato [1], il gesto ha riscontro in monumenti orientali e per il suo significato di preghiera costituisce uno degli elementi di origine dall'oriente in questo periodo di arte, al cui scorcio l'anfora di Mirina può discendere. Nella quale anfora si constata la tecnica propria della ceramica rodia e poi della ceramica jonica: su di uno strato di vernice bianco-giallastra la decorazione è condotta in un colore bruno, che ha assunto per la cottura una tonalità rossastra.

Fig. 79. — Anfora orientalizzante da Mirina (Parigi - Museo del Louvre).
da *B. C. H.*

L'influsso della ceramica rodia si può constatare in regioni ancor più lontane. Da Temir-Gora, l'antica Fanagoria (Bosforo Cimmerio), colonia fondata da Teo, è venuta alla luce una *oinochoe* (fig. 81) [2] di sagoma schiacciata; non più nelle zone sul ventre del vaso sono cervi e stambecchi pascenti, ma lepri e stambecchi sono inseguiti da cani, mentre sulle spalle della *oinochoe* tra una pantera ed un toro è una bestia, in cui pare che si debba riconoscere uno sciacallo. Questo animale ci richiama all'Egitto e però non pare improbabile la ipotesi che questo vaso, in cui il convenzionalismo di maniera si è sostituito alla eleganza rodia, sia dovuto ad influsso mediato e non diretto dell'arte rodia, e forse si ha in questa tozza *oinochoe* il prodotto di un ceramista di Mileto, di quella città che aveva rapporti da un lato con le rive burrascose del Ponto Eussino, dall'altro lato con le fertili terre dell'Egitto.

Nel delta del Nilo esistevano invero nel sec. VII due centri ellenici, nei quali è attestata una attività ceramica da numerosi vasi più o meno frammentati, che in due serie distinte si ricollegano alla ceramica rodia.

A Tell-el-Nebireh nel ramo occidentale del delta e non lontano dalla novella capitale dell'impero egizio, da Saïs, sorgeva Naucrati; a Tell-el-

(1) Poulsen, op. cit., p. 91.
(2) *Compte-Rendu de la Comm. Imp. de S. Pétersbourg,* 1870-71, t. IV (Pietrogrado - Museo del l'Eremitaggio).

Deffeneh al di là del ramo orientale del delta sorgeva Dafne. Dapprima, durante il sec. VII, Naucrati fu meno di una città, fu come uno scalo del commercio e dell'industria ellenica e specificamente milesia; distrutta da un violento incendio in una occasione non precisata, risorse a nuova, più florida vita di vera città ellenica durante il secolo VI, specialmente sotto il Faraone filelleno Amasis (569-526). Gli scavi eseguiti a Naucrati hanno reso alla luce numerosi esemplari di ceramica importata ed indigena [1], nella quale ultima si possono distinguere due gruppi, che entrambi

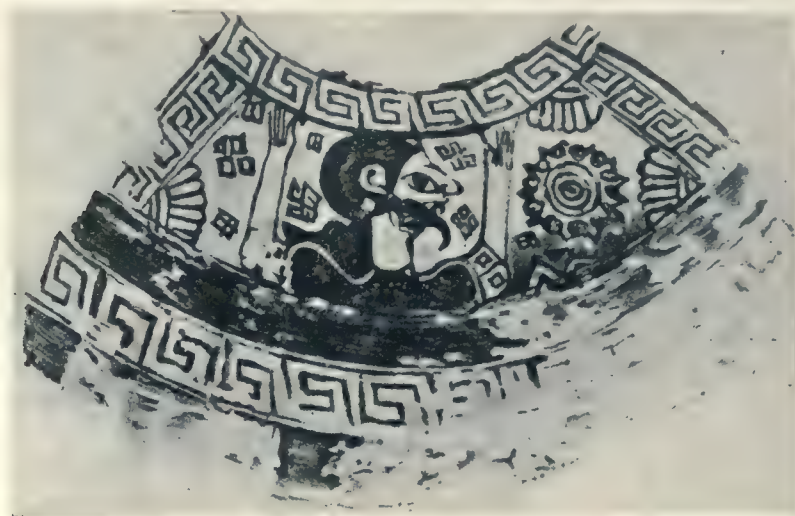



Fig. 80. — Particolare dell'anfora precedente.

da *B. C. H.*

si possono attribuire alla Naucrati con elementi delle varie stirpi elleniche del sec. VI.

La ceramica del sec. VII si ricollega, come ben appare, ai prodotti rodii, ma che essa sia locale e non già dovuta ad una importazione da una fabbrica della Grecia asiatica, risulta chiaramente dalle dediche, che su parecchi frammenti si leggono in onore di divinità del luogo e che furono condotte col pennello sull' argilla prima della cottura dei vasi. E suffraga, sia pure indirettamente, la esistenza di questa ceramica locale di Naucrati la notizia di Ateneo (XI, 480, I), che cioè ai suoi tempi, all' inizio del

(1) Per la ceramica di Naucrati si v. C. Smith in Flinders Petrie, *Naukratis* I, 1886 e II 1888 — Von Rohden, p. 1957 e seg. — Brunn, I, p. 147 e segg. — Böhlau, op. cit. p. 79. — Edgar, *A. B. S.* 1898-99, p. 47 e segg. — Walters, I, p. 345 e segg. — Lorimer, *I. H. S*, XXV, 1905, p. 118 e segg. — Prinz, op. cit., p. 87 e segg. — Burrows e Ure, *I. H. S.*, 1909, p. 332 e segg. — Perrot, IX, p. 384 e segg. — Kinch, op. cit., p. 149 e segg. — Buschor, p. 80 e segg. — Dugas, p. 645. — Herford, p. 56.

sec. III d. C., esistevano molti ceramisti abitanti nel quartiere ceramico a Naucrati. Tale notizia ci prova la persistenza attraverso i secoli delle tradizioni di una industria ceramica, che certamente fiorì sin dai primi tempi della sua esistenza nella città ellenica del Nilo.

Forma favorita nella ceramica di Naucrati è quella di una grande scodella a pareti sottili; la decorazione riposa su di una bianca inverniciatura poco resistente, i disegni sono eseguiti in bruno tendente talora al rosso con ritocchi purpurei ed anche biancastri. Dapprima è seguito nelle figure bestiali il metodo arcaico del corpo in nero con particolari riservati e della testa a semplice contorno; viene poi introdotto il graffito che contribuisce ad indicare le varie parti della figura. Gai e vivaci di policromia sono i vasi di Naucrati e nell'interno dei recipienti su vernice nero-lucente sono dipinti vari motivi floreali (ghirlande di loto, palmette) in rosso ed in bianco, sì da richiamare quasi il ricordo dei vasi pre-ellenici dello stile di Kamares. Può offrire una idea della ceramica di Naucrati della fine del sec. VII una grande tazza (fig. 82) [1] dedicata da un certo Sostrato ad Afrodite: due sono le anse disposte sulla orlatura del capace recipiente e il ceramista, trasformatosi in coroplasta come nella brocchetta cretese che prendemmo in esame, ha foggiato ai lati di ciascuna ansa due teste femminili ed altre due ne ha aggiunte negli spazi intermedi tra ansa ed ansa; tale motivo vedremo adottato altrove, nella ceramica clazomenia. Di questo pregevole *ex-voto* ad Afrodite è adorno tanto l'interno che l'esterno; mentre nella fascia esterna si ha l'ovvio motivo rodio degli stambecchi pascenti coi soliti riempitivi, nella fascia interna più variata è la fauna con belve, uccelli ed anche con la presenza di una Sfinge.

Fig. 81. — Particolare di una *oinochoe* da Fanagoria (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio).
da Rayet e Collignon.

Minore attività presentano le fabbriche di Dafne [2], di questa località che all'inizio null'altro era se non un campo trincerato di mercenari greci

(1) Flinders Petrie, *Naukratis*, II, t. VI. — Walters, I, A, 762 (Londra - Museo Britannico).

(2) Per la ceramica di Dafne si v. Flinders Petrie, *Deffeneh* in *Tanis* II, 1888, p. 48 e segg. p. 61 e segg. — Dümmler, *Iahrbuch d. Inst*, X, 1895, p. 35 e segg. — Walters, I, p. 349 e segg. — Perrot, IX, p. 381 e segg. — Dugas, p. 645. — Herford, p. 56 e seg.

posti a difesa dell'istmo da Psammetico I (metà del sec. VII); rari sono i prodotti di Dafne di stile orientalizzante affine a quello dei vasi rodii. Valga come esempio un'anfora (fig. 83) [1]: l'ornato sul collo sembra una schematizzazione del bell'ornato che osservammo sul collo della *oinochoe* Lévy; carattere di convenzionalismo nell' uso di formule artistiche, ormai meccanicamente usate senza il primitivo sentimento, è nella fila di uccelli che adorna le spalle e nella fila di stambecchi pascenti intorno alla maggiore circonferenza del vaso; semplificato assai è anche il motivo della fascia di fiori di loto, mentre nella zona intermedia si esplica l' elegante ornato di palmette circoscritte. È plausibile ritenere che tardi relativamente si sia sviluppata a Dafne una produzione ceramica, dapprima freddamente pedissequa imitatrice di ciò che altri centri della Grecia asiatica esprimevano, e che solo nel sec. VI acquista, come vedremo, vigore di vita, con aspetti suoi peculiari.

Fig. 82. — Tazza (interno ed esterno) di fabbrica orientalizzante di Naucrati (Londra - Museo Brittannico).

da Perrot e Chipiez.

Dal suolo di Naucrati sono usciti numerosi esemplari di vasi decorati secondo un metodo speciale, che ha il suo pieno riscontro in altri pochi prodotti provenienti da Rodi; nella serie che se ne è costituita rientrano altri vasi venuti alla luce da sepolcreti etruschi. Si è voluto riconoscere in tutta questa serie ceramica la produzione di fabbriche, che si sono supposte attive in Lesbo e sulla

---

(1) Flinders Petrie, op. cit., t. XXVII, 3. — Walters, II, B, 117 (Londra - Museo Britannico).

costa asiatica prospettante la isola eolica [1]. Il carattere di questa ceramica, in cui prevalgono le forme della tazza, della brocca di varie dimensioni, dell'anfora, è quello di avere una decorazione policroma a fondo scuro con motivi di natura o lineare o floreale. Su esemplari di provenienza etrusca [2] (fig. 84) la decorazione, pur sempre in fondo scuro, è zoomorfa.

In alcuni di questi vasi è già usato il graffito e frequente è in tal caso la decorazione a squamme di pesce incise e sovrapposte. L'apparenza di questi vasi creduti eolici è piuttosto severa e manifestamente tale produzione sorse e si sviluppò sotto l'influsso della metallotecnica, in corrente parallela alla produzione dei vasi di bucchero o di terra nerastra.

Fig. 83. — Anfora di fabbrica orientalizzante di Dafne (Londra - Museo Britannico).
da Perrot e Chipiez.

Siccome è stato osservato [3], sulla base di iscrizioni incise su frammenti di bucchero provenienti da Naucrati, che questa arte industriale del bucchero deve essere rivendicata nelle sue fasi di origine a Lesbo, così tale constatazione può offrirci un appoggio per la ipotesi della origine eolica di questi singolari vasi. Ma, come la fabbricazione dei vasi di bucchero trovò la esplicazione sua maggiore in suolo etrusco e specialmente a Chiusi [4],

---

(1) Sulla ceramica « lesbia » si v. Böhlau, op. cit., p. 89 e segg. — Walters, I, p. 339. — Prinz, op. cit., p. 57. — Kinch, op. cit., p. 174 e segg. (il Kinch dà a questo genere di ceramica il nome di *vruliana, B*) — Dugas, p. 645. Il Furtwängler giudicò questi vasi come imitazioni di modelli corinzi (*Aegina, Das Heiligtum der Aphaia*, p. 476, n. 1; si cf. Hackl, p. 72).

(2) Karo, *De arte vascularia antiquissima quaestiones*, 1896, p. 37 e segg. (il Karo attribuisce questi vasi all'oriente greco) — Böhlau, op. cit., p. 91 e seg. — Pottier, II, p. 430 (a Corinto con imitazioni italiche) — Walters, I, p. 311 (a Corinto) — Hackl, p. 15 e segg. (a Corinto).

(3) Löschcke, *Arch. Anzeiger*, 1891, p. 18.

(4) Sul bucchero etrusco si v. Lenormant F., *Gaz. arch.*, 1879, p. 198 e segg. — Dumont e Chaplain, I, p. 186 e segg. — Rayet e Collignon, p. 342 e seg. — Martha, *L'art étrusque*, p. 462 e segg. — Gsell, *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, 1891, p. 445 e segg. — Barnabei, *Mon. dei Lincei*, IV, 1894, p. 293 e segg. — Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, 1897, p. 194 e segg. — Pottier, II, p. 309 e segg. — Walters, II, p. 301 e seg. — Dugas, p. 646 e p. 659.

ove ben presto diventò un ramo d'arte industriale proprio della Etruria, così è ovvio supporre che la ceramica supposta eolica a pittura policroma su fondo nero abbia avuto un ulteriore sviluppo in Etruria e quivi, per opera di ceramisti immigrati dall'oriente ellenico, non si siano espresse semplici formule decorative, ma si sia cominciata la riproduzione, seguendo i modelli delle fabbriche rodie e corinzie, di forme bestiali e mostruose.

Fig. 84. — Vasi di provenienza etrusca e di supposta imitazione « lesbia » (Monaco, Collez. di vasi. da Böhlau.

Prodotti derivati e di carattere più spiccatamente locale sarebbero poi quei vasi, per lo più brocche a rotelline sull'orlo del vaso o *olpai*, tutte di provenienza etrusca, in cui man mano al fondo nero con sopra le forme policrome e graffite si sostituiscono le fascie lasciate nel color dell'argilla con figure bestiali, ormai condotte secondo la tecnica a figure nere. Ma questi prodotti, in cui si avverte la impronta di un'arte d'imitazione etrusco-italica, di carattere piuttosto rude e con evidenti influssi corinzi, valicano anche il termine inferiore del sec. VII.

Uno degli esempi migliori dei prototipi ellenici è invece offerto da una tazza proveniente dall'isola di Rodi (fig. 85) (1); una fascia di fiori di loto circonda la parte esterna ed è sormontata da un ornato a treccia, mentre l'orlatura ha il motivo a triangoletti. Anche l'interno del vaso è adorno dei soliti motivi ornamentali della ceramica orientalizzante, riuniti in una corona attorno ad una rosetta centrale.

Passiamo ora alla penisola ellenica e, riserbando a più innanzi l'esame della produzione delle isole situate tra il continente ellenico, le coste e le isole adiacenti dell'Asia Minore e Creta, vediamo che continuano a

(1) *Iahrbuch d. Inst.*, I, 1886, p. 143. — Furtwängler, n. 299 (Berlino - Musei: *Antiquarium*).

dimostrare grande attività nell' arte ceramica le due regioni del nord-est del Peloponneso e dell'Attica con la limitrofa Beozia; si potrebbe aggiungere la Laconia, ma ivi la produzione vascolare, che dalla fine dello stile geometrico passa attraverso le varie fasi di sviluppo dei secoli VII e VI, spicca per originalità ed importanza degne di esame solo nel periodo posteriore jonico, negli anni immediatamente anteriori e posteriori al 550.

Per la parte nord-est del Peloponneso vediamo durante l'arte di stile orientalizzante lo svolgimento di due correnti, quella comune a tutto il territorio, di pretta derivazione dalla ceramica proto-corinzia geometrica — ed in ciò si constata un fenomeno consimile a quello della ceramica rodia — e la corrente dovuta all' attività della sola città di Corinto. Quest' ultima corrente si afferma ben presto preponderante, ed in special modo a partire dalla metà del sec. VII, quando presso a poco s' inizia la tirannia di Cipselo (a. 657); i prodotti cominciano a pullulare nei mercati esteri, ed in Etruria la ceramica corinzia, sempre migliorandosi e perfezionandosi conformemente alle esigenze dei tempi, mantiene il primato indiscusso nei primi decenni del sec. VI dando origine, secondo ogni probabilità, anche a fabbriche impiantate in suolo etrusco.

Fig. 85. — Tazza « lesbia » da Rodi (Berlino - *Antiquarium*).
da *Iahrbuch d. Inst.*

La corrente, che solo per convenzione seguitiamo a chiamare protocorinzia [1], seguita ad avere un carattere quasi esclusivamente geometrico per parte del secolo VII e solo a grado a grado assumendo gli elementi

---

(1) Si v. la nota relativa al capitolo precedente.

orientalizzanti, ha alla fine del medesimo secolo e al principio del susseguente una interessantissima fioritura in meravigliosi vasetti vagamente adorni di scene figurate, inspirate anche dal mito. In varie località pare che si disperda come in rivoli fluenti in direzioni parallele questa corrente di ceramica orientalizzante peloponnesiaca, poichè abbiamo prodotti, e sono ormai non più minuscoli vasetti, ma recipienti di mole maggiore assai, che si possono attribuire a fabbriche che esistevano in vari luoghi, per esempio ad Argo, in Beozia, in Sicilia (Siracusa) e, come pare, anche in Italia, a Cuma.

Tra gli elementi orientalizzanti, che divengono a poco a poco parte del reportorio decorativo dei vasetti proto-corinzi è da addurre, come primo tra tutti l'ornato a treccia, di cui già si è fatto cenno a proposito della ceramica cretese e che, probabilmente sotto l'influsso di modelli o metallici o tessili, in modo magnifico si sviluppa in complicati intrecci eseguiti con maestria somma. E cominciano ad apparire le ghirlande di fiori di loto, le spirali uncinate, le rosette, le baccellature, le embricazioni; negli esemplari di carattere più sviluppato appaiono, specialmente nelle spalle delle *oinochoai* e degli ariballi ed *alabastra* una elegante fascia a viticci intrecciantisi a varie combinazioni con fiori di loto e con palmette nell'incontro di viticcio e viticcio. Con questo arricchimento del patrimonio decorativo, col quale non scompaiono affatto gli antichi elementi geometrici, si accompagna un raffinamento ulteriore della tecnica, che dona maggiore attrattiva ancora a questi vasetti. L'argilla è depurata oltremodo, sottili sono le pareti dei vasi e con ciò si raggiunge un grado di leggerezza inarrivabile e migliorata anche è la vernice, mentre negli esemplari più sviluppati appariscono ritocchi rossi e bianchi e l'uso del graffito. Per quanto concerne il repertorio figurativo si constata l'introduzione delle forme bestiali di quadrupedi, di volatili, di pesci, mentre per la frequenza sua è speciale in questi vasetti denominati proto-corinzi il tema della caccia alla lepre per parte di cani inseguenti. Si può anzi seguire lo sviluppo artistico di questo tema decorativo sin nei vasetti del sec. VI e vi si vede la introduzione della figura umana. E tutto è movimento in queste piccole, minuscole figurine oscure, ad allungate proporzioni che adornano questi vasetti da profumi; vi è una agitazione di vita che è consona con la piccolezza dei vasi e che contrasta con la posata eleganza delle figure bestiali adornanti i prodotti rodii.

In questa ceramica detta proto-corinzia ci imbattiamo per la prima volta in una firma di ceramista; su di un ariballo di provenienza ignota [1]

---

(1) Tarbell, *Revue Archéologique,* 1902, I, p. 40 e segg., fig. 1-3. - - Walters, I, p. 308. – Nicole, n. 1 (Boston - Museo di Belle Arti, m. 0,05.

è la iscrizione; *Pyrrhos m'epoiesen Agasilefou (Pirro, figlio di Agasilefo, mi fece)*. Inaugura questa firma per il tempo — appartiene essa all' inizio del secolo VII — la serie delle firme dei ceramisti, serie che diverrà numerosa nel secolo susseguente ed in misura preponderante nelle fabbriche attiche. L'alfabeto di questa firma vetusta è misto, ma prevalgono i caratteri calcidesi. Si aggiungano due vasetti a forma di *guttus* dalla Beozia [1], in cui si ha il nome del ceramista Mnesalkes; ma sembra assodato che Mnesalkes sia stato attivo in Beozia e che però i suoi prodotti siano d' imitazione dei vasetti proto-corinzi.

Da Tebe proverrebbe uno dei gioielli più fulgidi della serie intiera (fig. 86), che tuttavia deve essere rivendicato a fabbrica non già tebana, ma peloponnesiaca: è questo l' ariballo detto Macmillan dal primitivo suo possessore [2]. Sono invero riuniti in questo prezioso cimelio di arte miniaturistica i varî caratteri di tale indirizzo di arte ceramica, sì da costituire un vero capolavoro di arte miniaturistica arcaica. Non solo, ma qui, come in altri vasetti congeneri proto-corinzi e come nella brocchetta cretese che esaminammo, il ceramista si palesa anche coroplasta e la parte superiore del vasetto è costituita da una possente testa leonina, le cui fauci aperte con la minacciosa chiostra dei denti servono d' imboccatura al recipiente. Plasmata con vigore assai grande ed avvivata dalla colorazione delle varie sue parti, la testa leonina dimostra una chiara dipendenza da modelli plastici, e specificatamente bronzei, dell' arte della scultura che alla fine del secolo VII, a cui risale la esecuzione del vasetto, già muoveva i primi passi suoi sotto l' impulso animatore degli artisti cretesi. Ed invero tanto nella brocchetta cretese che nell' ariballo Macmillan si riflettono i caratteri della primitiva arte plastica cretese-peloponnesiaca; ma la sicurezza e la naturalezza sono maggiori, per quanto concerne questi due preziosi vasetti, nello esprimere le forme bestiali che quelle umane, rispecchiando quanto si osserva nella plastica e nella pittura contemporanea.

Fig. 86. — Ariballo Macmillan (Londra - Museo Britannico).
da *I. H. S.*

---

(1) Nicole, *Suppl. au Catal.*, n. 841, t. IV (Atene - Museo Nazionale Archeologico) — Walters, II, p. 252 (Boston - Museo di Belle Arti); cfr. Nicole, n. 10.

(2) *J. H. S.*, 1890, t. I-II (Londra - Museo Britannico).

Ma interessante è anche nell' ariballo Macmillan la decorazione del corpo suo distribuita in cinque zone: sulle spalle è uno di quegli eleganti intrecci fitomorfi, di cui sopra ho fatto cenno; il contenuto della seconda zona attorno alla maggior circonferenza del recipiente già assurge alla importanza di un' ampia scena figurata con una furiosa scena di battaglia, in cui le figure di guerrieri in piena armatura e ricoperte per gran parte dallo scudo rotondo, pur palesandosi per l' aspetto loro come in una fase di ulteriore sviluppo dalle scheletriche figurine dell' arte geometrica, sono in schemi altamente commossi di offesa e di difesa, di vittoria e di abbattimento. Seguono altre due zone minori figurate: una fila di cavalieri in rapida corsa e la caccia alla lepre, in cui già appare, in mezzo a correnti cani, la figura del cacciatore accosciato dietro uno stilizzato cespuglio. Le forme dei cavalli e dei cani allungate assai a meglio accentuare la rapidità della corsa, suscitano il ricordo degli schemi di animali correnti che seppe esprimere, pure con proporzioni così allungate, l' arte cretese-micenea. Il tema poi dei cavalieri al galoppo è comune alla ceramica corinzia, ove, come vedremo nella produzione del sec. VI, assunse uno sviluppo sempre maggiore. Infine una duplice raggiera si espande dalla base del vasetto, nella cui pittura predomina il color nero, temperato qua e là da ritocchi purpurei.

Una manifestazione di arte ceramica localizzata ad Argo si ha in un frammentato vaso, non più di piccole proporzioni. Si tratta invero di un bacino o *deinos* su alto piede proveniente dallo Heraion (fig. 87) [1]; due quivi sono le scene figurate distribuite in due zone l'una all' altra sovrapposta: il combattimento di guerrieri attorno ad un caduto e l' inseguimento per parte di Eracle del centauro Nesso che ha rapito Deianira. Siamo già ad una complessa scena mitologica; essa è forse la prima che sia stata rappresentata in ordine di tempo nella pittura ceramica greca. Le forme su questo vaso argivo hanno tuttora un carattere geometrico, quasi ligneo, come nel frammento di *pithos* da Camiro che già osservammo. Ma i guerrieri con scudo rotondo fanno suscitare impellente il ricordo dei guerrieri nell' ariballo Macmillan.

Ma l' indirizzo ceramico iniziatosi e sviluppatosi nel Peloponneso si estese ad altri ambienti; con ciò si allude a prodotti vascolari rinvenuti in Sicilia a Siracusa ed in Italia a Cuma. Ma, mentre nella produzione siceliota o, meglio, siracusana, il collegamento con l' indirizzo denominato

---

(1) Waldstein, *The argive Heraeum*, II, 1905, t. LXVII (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

proto-corinzio è stringente, per la produzione italica, che è supponibile accentrare a Cuma, sebbene sia da ammettere la ipotesi di fabbriche etrusche,

Fig. 87. — Frammenti di vaso dallo Heraion di Argo (Atene - Museo Nazionale). da Waldstein.

e precisamente a Cerveteri, il legame di dipendenza non è solo coi prodotti peloponnesiaci, ma, a quel che pare, anche con gli attici, onde di tale produzione occorrerà far cenno più innanzi, dopo di aver trattato breve-

mente quanto si riferisce alla attività di Atene in questo secolo nel campo della ceramica.

A Siracusa, accanto ai soliti vasetti per profumi, in massima parte dovuti ad importazione, si posseggono i grandi crateri usciti dal sepolcreto del Fusco [1] e che servivano da ossuari; nella sagoma preannunziano essi, per la staffa congiungente l' ansa alla orlatura del vaso, il tipo del cratere a colonnette o *kelebe* che incontreremo nella ceramica corinzia del sec. VI; sarebbe questa una forma di vaso derivata da prodotti del periodo geometrico, che alla loro volta sembrano una trasformazione dei crateri degli ultimi tempi pre-ellenici rodii e ciprioti. La decorazione di codesti crateri del Fusco è prettamente geometrica e, adattato a grandi superfici delle pareti, è presso a poco quel repertorio decorativo che vedemmo nei vasetti proto-corinzi geometrici.

Fig. 88. — Cratere dalla necropoli siracusana del Fusco (Siracusa - R. Museo Archeologico).

da *N. Scavi.*

Ma insigne è l' esemplare (fig. 88) [2] in cui, accanto alla rigidezza geometrica della decorazione, fa l'apparizione sua l' elemento orientalizzante nella figura di una Sfinge; in questo cratere manca del tutto negli ornati la linea curva ed il sistema complessivo della decorazione è a base metopale, cioè con un riquadro riserbato in ciascun lato alle figure, una Sfinge da una parte, un cavallo dall' altra; sotto la metopa, tutt' attorno al vaso, gira un ornato a scacchiera che, attraverso all' arte geometrica, ove è assai frequente, risale all' arte micenea, nei cui tardi prodotti vascolari appare talora in funzione decorativa metopale. Le tradizioni geometriche sono conservate nella figura del cavallo, tanto cara ai ceramisti del periodo geometrico, ma le forme, con il muso riservato nel colore dell' argilla, sono più corporee,

(1) Si v. Orsi, *N. Scavi,* 1891, p. 404 e segg., 1893, p. 445 e segg., 1895, p. 109 e segg.

(2) *N. Scavi,* 1895, p. 87, fig. 186 e *Mélanges d'arch. et d'histoire,* XXXI, 1911, p. 58, fig. 2 (Siracusa - R. Museo Archeologico, m. 0,52).

sebbene le zampe siano tuttora filiformi e lunghe, per il quale carattere nel campo della scultura potremmo citare l' analogia dei cavalli nel fregio dei cavalieri del tempietto A di Priniá (Creta) (1). Ma il soffio vivificatore dell' arte nuova in questo prodotto provinciale e perciò attardato, si avverte nella figura di Sfinge accosciata dell' altro riquadro (fig. 89); sul capo di questa Sfinge è quel pennacchio con nastro fluttuante e finiente a foglia lanceolata, in cui è un ricordo, sia pur lontano, del tipo di Sfinge dell' arte pre-ellenica. Di carattere proto-corinzio sono le spirali uncinate nel riquadro della Sfinge e la raggiera attorniante la parte inferiore del recipiente.

Fig. 89. — Decorazione di un lato del vaso della figura precedente.

da *N. Scavi.*

Il passaggio dalla produzione proto-corinzia alla corinzia è graduale; dal repertorio decorativo geometrico si passa a poco a poco a quello desunto prima dal mondo vegetale e poi dal mondo animale; si mantengono alcune forme di vasi, fabbricati con la medesima qualità di argilla giallognola (2). In questo sec. VII nella ceramica corinzia sono esclusivamente forme di piccoli vasi; prevalgono gli *alabastra* piriformi e gli ariballi globulari, sì gli uni che gli altri ad imboccatura espansa e sono inoltre coltivate le tazze con o senza orlatura verticale e con coperchio, le *oinochoai* a ventre espanso e schiacciate e specialmente le pissidi circolari con coperchio.

---

(1) *Annuario della R. Scuola Arch. di Atene,* I, 1914, p. 49 e segg., fig. 53.

(2) Per la ceramica corinzia si v. Dumont e Chaplain, I, p. 240 e segg. — Furtwängler, *Arch. Zeitung,* 1883, p. 153 e segg. — Rayet e Collignon, p. 55 e segg. — Von Rohden, p. 1960 e segg. — Smith, *J. H. S.,* 1890, p. 175 e segg. — Williet, *Études sur les premières periodes de la céramique grecque,* 1891, p. 43 e segg. — Wilisch, *Die altkorintische Thonindustrie,* 1892 — Brunn, I, p. 148 e segg. — Pallat, *Ath. Mitt.,* 1897, p. 265 e segg. — Couve, *B. C. H.,* 1897, p. 450 e segg. 1898, p. 286 e segg. e *Revue arch.* 1898, I, p. 213 e segg. — Pottier, II, p. 416 e segg. — Walters, I, p. 303 e segg. — Perdrizet, *Fouilles de Delphes,* V, p. 140 e segg. — Perrot, IX, p. 569 e segg. — Buschor, p. 58 e segg. — Kinch, op. cit., p. 156 e segg. — Dugas, p. 638. — Herford, p. 53 e p. 63 e seg.

Anche qui, come per la ceramica rodia, il passaggio dagli ornati geometrici a quelli orientalizzanti avviene per immanente influsso dell'arte industriale dell' oriente e più che i lavori in metallo dovettero agire in tal senso i prodotti della industria tessile. Le navigazioni dei Corinzii, che ebbero come risultato la costituzione di floride colonie, l' afflusso di merci esotiche nei magazzini della città dell' istmo furono di somma importanza nello inizio del sec. VII nella profonda e rapida trasformazione, a cui andò soggetta la pittura ceramica a Corinto. Questa città, a cui si è dato il nome di Venezia dell' antichità [1], ebbe, oltre all'industria vasaria e a quella delle essenze profumate, due industrie famose assai, quella del celebre bronzo corinzio e quella dei tessuti, a cui accenna un passo del poeta Antifane riportato da Ateneo (I, 27, D). Ora di quanto Corinto andava esplicando in queste due ultime industrie si può riconoscere un riflesso nei prodotti vascolari, in cui la decorazione ha appunto un carattere tessile nell' affollamento dei vari elementi decorativi sulle pareti dei vasi ed in cui sin dal principio s' introduce la tecnica del graffito, evidentemente desunta dall' arte del metallo [2].

Questo graffito, condotto con acutissima punta metallica dapprima con timidezza e parsimonia, diventa in processo di tempo di applicazione generale, perchè risulta come mezzo assai comodo per rendere più spedita, più esatta l' opera del decoratore. Il graffito risparmiava invero la preoccupazione di riserbare degli spazi vuoti dentro le immagini da esprimere, mentre il pennello poteva scorrere sulla superficie da decorare; bastava semplicemente che la punta metallica graffiasse la vernice distesa dal pennello, perchè apparisse il colore del fondo dell'argilla e si palesassero chiari e nitidi i particolari interni di ciascuna immagine. È naturale perciò, che tale metodo del graffito, derivato dalla incisione su lamine di metallo ed usato verosimilmente dapprima dai Corinzii, incontrasse incontrastato favore presso i ceramisti di altri centri ellenici e da loro venisse adottato, per raggiungere poi un grado di virtuosismo inarrivabile con la più ampia sua applicazione nei prodotti vascolari ateniesi della metà del sec. VI.

Insieme al graffito si constata nei vasi corinzi l' uso della policromia; sulla vernice nera con cui è espressa la figura o l' ornato si stendono dei ritocchi violetti e bianchi; talora il bianco è usato immediatamente sulla superficie dell' argilla. La policromia che ne risulta non manca di effetto,

---

(1) Perrot, IX, p. 599.
(2) Si v. Pottier, II, p. 437 e seg.

ma non raggiunge la gaiezza dei vasi rodii o apparentati ai rodii; ciò è dovuto ai caratteri della decorazione con le figure e con gli ornati troppo avvicinati, troppo ammassati.

I motivi vegetali adornano, talora da soli, le curve superfici dei vasetti corinzii, e nella ceramica corinzia l'elemento fitomorfo penetra del tutto costituito, fissato in schemi convenzionali, egregiamente adatti alle forme tettoniche dei vasi. Non di rado vengono usate in varie combinazioni le palmette ed i fiori di loto, talora riuniti insieme in un complicato ornamento centrale, ai cui lati sono disposte due figure o di belve o di mostri, sì da costituire un motivo araldico simile a quello adornante per lo più la zona delle spalle delle *oinochoai* rodie.

Fig. 90. — *Skyphos* corinzio da Gela (Siracusa - R. Museo Archeologico).
da *Mon. d. Lincei.*

Un carattere saliente della pittura vascolare corinzia, come si è accennato, è offerto dalla frequenza dei riempitivi seminati, per dir così, a profusione negli spazi lasciati liberi dagli ornati o dalle figure. Mentre nei primi prodotti corinzi, accanto ad una maggiore accuratezza di disegno con un senso di misura tali riempitivi appariscono di carattere più modesto, in modo più economico disposti, sì da costituire una analogia con quanto si osserva nei prodotti rodii, ben presto, nella grande maggioranza della produzione corinzia nel periodo di sua maggiore attività, la discrezione, l'accuratezza cedono posto ad una frettolosità di esecuzione con un *horror vacui,* che si esplica in un confuso assieme di figure e di riempitivi, i quali ultimi sono per lo più disturbanti nelle proporzioni loro ed hanno per lo più lo schema di una rosetta, dall'apparenza di una grossa macchia nera ad orlatura dentellata, con tratti incisi ad indicare i petali.

Fig. 91. — *Stamnos* corinzio da Gela (Siracusa-R. Museo Archeologico).
da *Mon. d. Lincei.*

Sul ventre dei vasi, o in zona unica o a zone sovrapposte, sono espresse varie forme di animali e di mostri; ma all' elegante monotonia dei fregi zoomorfi dei vasi rodii si sostituisce una varietà assai grande di esseri, tra cui sono predilette le belve (il leone, la pantera, il cignale) in attitudine minacciosa e con forme non già snelle, come nella ceramica rodia, ma piuttosto grosse e pesanti. Oltre alle belve suddette rappresentano i ceramisti corinzi il cervo, lo stambecco, così prediletto dai rodii, l' ariete; tra gli uccelli è preferito il cigno, ma non mancano l' oca, il gallo, l' aquila, e nel repertorio animalesco rientrano il serpente, i pesci, il delfino e, dopo la lunga interruzione dell' arte pre-ellenica, riappare il polipo, schematizzato assai. Sono frequenti i mostri, la Sfinge, la Sirena [1], il grifone, e non sono rari fantastici esseri come le belve alate, la Sfinge o la Sirena diventata maschile per la presenza della barba, divinità marine a coda di pesce, mostri a corpo di donna ad ali espanse e a coda serpentina, geni alati: appare infine una dea alata che ha il *polos* in testa e che tiene sollevate nelle mani due belve, una *potnia therôn* (Iliade, XXI, v. 470), la cosiddetta Artemis persica di chiara origine orientale, essendo la immagine corrispondente a quella della Anâhita persiana e ricordante anche l'Aschtoret siriaca. E l'impronta dell'oriente hanno in realtà le altre figure mostruose, che tanto favore godono nel repertorio della pittura ceramica corinzia a confronto di quella di altre fabbriche e che assumono nuovo carattere nelle credenze dei Greci: il genio alato, che un orientale avrebbe denomi-

Fig. 92. — *Oinochoe* corinzia da Gela (Siracusa R. Museo Archeologico).
da *Mon. d. Lincei.*

(1) Secondo l'Anti (*Mon. d. Lincei,* XXVI, col. 282) in queste Sirene di vasi corinzi e jonici si dovrebbe riconoscere talora anche l' *aithyia,* mostro che è attributo di Athena come divinità marina.

nato Nizrok, diventa la personificazione di un vento o un demone della morte; il Dagon siriaco si riconosce nel Tritone o nel vecchio marino dei vasetti corinzi. Appare infine anche la figura umana vera e propria, nè mancano esemplari di piccoli ariballi in cui è espressa della figura umana solo il busto. E, talora, la figura dell'uomo, giovine ed ignudo, appare nell'arcaico, ingenuo schema della corsa con le ginocchia ripiegate in mezzo alla folla delle belve e dei mostri.

Fig. 93. — *Bombylios* corinzio da Gela (Siracusa - R. Museo Archeologico). da *Mon. d. Lincei.*

Frequentissimi nei piccoli vasetti sono gli schemi araldici, a cui sopra si è accennato; talora tra le figure bestiali o favolose è un ornato complesso, talora invece è un altro animale, per lo più un uccello, ma vi sono dei vasi in cui appaiono solo le due figure bestiali, per esempio due delfini, simmetricamente ed elegantemente disposti.

A poco a poco la figura prettamente umana acquista importanza sempre maggiore e finisce per prevalere sulle viete figure di mostri e di bestie, e cominciano ad apparire vere scene figurate di contenuto generico; ma le iscrizioni, apposte ai singoli personaggi rappresentati, danno ben presto un contenuto mitico alla maggior parte di queste scene. È invero accanto all'uso del graffito una innovazione, dovuta verosimilmente ai ceramisti corinzi, quella di designare mediante iscrizioni non solo le figure umane rappresentate, ma talora anche le bestie e gli oggetti che servono al compimento di una scena espressa. E « poichè l'uso di queste iscrizioni appare all'epoca del contatto tra Grecia ed Oriente, è probabile che l'influsso straniero anche qui si sia fatto sentire; si sa che in Egitto ed in Asia non vi è, per così dire, opera d'arte che non sia accompagnata da una leggenda spiegativa. I piccoli vasi fenici in terra smaltata, trovati in Grecia e nelle isole, recano pure talora delle iscrizioni geroglifiche. I Greci col loro spirito pratico non potevano mancare di appropriarsi un mezzo così comodo

Fig. 94. — *Bombylios* corinzio da Gela (Siracusa - Regio Museo Archeologico). da *Mon. d. Lincei.*

per spiegare le rappresentazioni un po' sommarie della loro arte primitiva » [1]. Tale uso delle iscrizioni, che diventa preponderante nella ceramica corinzia, non è comune alle altre fabbriche contemporanee, in cui le rare iscrizioni o esprimono la dedica ad una divinità (es. la tazza che esaminammo di Naucrati) oppure designano il ceramista (Pyrrhos, Mnesalkes, Aristonous); solo nel seguente sec. VI cominciamo ad avvertire la presenza di iscrizioni ad indicare i personaggi rappresentati su vasi di fabbriche diverse (rodia, laconica, jonica delle isole), mentre tale uso viene accolto con favore grande nella ceramica calcidese ed in quella attica, nella quale ultima si mantiene attraverso tutto il secolo V, per poi scomparire come cosa vieta ed ingenua.

Ma nei vasetti corinzi del sec. VII consimili iscrizioni indicano anche o il possessore o l'autore di un vaso. Per esempio, un ariballo da Corinto (fig. 95) [2] adorno di un complicato, fantastico intreccio vegetale, reca nella targhetta dell'ansa, che unisce il corpo del vasetto alla sua orlatura, una testa di giovinetto espressa a semplice tratteggio con infantile disegno, accanto alla quale è la iscrizione: *Ainetà eimì* (*appartengo ad Ainetas*); in realtà è il ritratto di Ainetas, convenzionale nei suoi tratti primitivi, che abbiamo sotto occhio, mentre i nomi dei nove uomini, scritti al di sotto nella parte posteriore dell' ariballo, designano forse nove ammiratori del bell' efebo, a cui dovette essere regalato il vasetto pieno di olio profumato per gli usi della palestra. E alla seconda metà del sec. VII appartiene una pisside, che fra poco esamineremo ed in cui ci imbattiamo nel nome di un ceramista corinzio, certo Chares [3].

Fig. 95. — Ariballo corinzio di Ainetas (Londra - Museo Britannico).

da Perrot e Chipiez.

Si è in generale osservato che la produzione corinzia rappresenta un regresso rispetto a quella detta proto-corinzia per quanto concerne la espressione degli ornati e delle figure; ciò è incontestabile, sebbene tale negli-

(1) Pottier, II, p. 442.

(2) *Ann. d. Inst.*, 1862, t. A (Londra - Museo Britannico).

(3) Klein, p. 29 e seg. — Wilisch, p. 51 e seg. — Pottier, II, p. 477. — Walters, I, p. 315. — Perrot, IX, p. 615 e seg. — Nicole, n. 3.

genza sia estranea ad alcuni dei prodotti più antichi della serie, mentre va essa aumentando man mano che la industria ceramica corinzia si sviluppa in modo sorprendente ed innonda i mercati della Grecia e fuori della Grecia. La qualità non corrisponde alla quantità e forse tale affrettata produzione è dovuta al fatto che le essenze odorose, che questi vasetti contenevano, costituivano certamente un articolo di commercio ricercato assai e di facilissimo smercio anche nei luoghi più lontani che erano in rapporto con la città dell' istmo.

Tale genere di vasetti corinzi continua con caratteri quasi immutati attraverso tutto il secolo VII, penetrando per gran parte nel secolo susseguente, quando già la industria ceramica di Corinto cerca di dare uno sviluppo nuovo ai suoi prodotti, non più subordinandoli all' unico scopo di contenere pomate ed olii, ma cercando, col foggiare sagome di vasi maggiori destinati ai conviti, di gareggiare con le fabbriche joniche, calcidesi ed attiche. Dai sepolcreti del sec. VII e della prima metà del sec. VI, sia in Grecia che in Italia ed in Sicilia, i piccoli prodotti vascolari corinzi escono numerosissimi; pel continente greco possiamo menzionare, oltre al centro di fabbricazione, Corinto, il territorio circostante e la Beozia; per le isole abbiamo Egina, le Cicladi, Rodi, Samo; pure da Naucrati sono usciti prodotti corinzi; ma ingente è la quantità di esemplari che ci hanno fornito gli scavi di Sicilia, della Magna Grecia, della Etruria.

Già abbiamo preso in esame un ariballo corinzio, dal quale si può desumere una idea della serie numerosa degli ariballi; per altri tipi di vasi addurremo alcuni esemplari provenienti da Gela (fig. 90-94); uno *skyphos* di carattere arcaico, un vaso a zuppiera o *stamnos*, una *oinochoe*, due *bombylioi* adorni l'uno di un uccello a testa umana, barbuta, l'altro di un gruppo araldico di due leoni con in mezzo, di fronte, una civetta [1].

E passiamo a due cimeli preziosi, alla pisside Dodwell e a quella firmata da Chares. La pisside Dodwell (fig. 96), così chiamata dal primo suo possessore, proviene da una tomba delle vicinanze di Corinto [2]; in essa vediamo la decorazione zoomorfa estesa in due zone attorno alla parete esterna del recipiente col solito repertorio da noi addotto dell'arte vascolate corinzia; invece sul coperchio in fascia circolare è una vera scena figurata, che ci interessa in modo maggiore assai. Lo spazio è parzialmente occupato da una caccia al cignale, caccia che ha avuto un esito funesto, perchè uno

---

(1) *Mon. d. Lincei,* XVII, 1906, fig. 4, 96, 144, 426, 439 (Siracusa - R. Museo Archeologico).

(2) Hackl, I, fig. 37 e t. 10, n. 327 (Monaco - Collezione di vasi, m. 0,14 col coperchio).

dei cacciatori è mortalmente ferito sotto le zanne della fiera; il caduto si chiama Filone e gli altri cacciatori Tersandro, Paconte, Andrita attaccano, il primo di fronte, gli altri due di dietro. I nomi sono fantastici, poichè non corrispondono affatto a quelli degli eroi della impresa del cignale di Calidone, impresa a cui siamo subito indotti a pensare osservando questa rappresentazione del coperchio di pisside.

Ma questa scena di caccia non poteva da sola riempire lo spazio della zona, e però il ceramista ha aggiunto uno di quei motivi araldici, qui un uccello, forse un cigno, tra due Sfingi, che sono di uso così corrente nel repertorio della pittura vascolare corinzia; rimaneva ancora dello spazio vuoto ed il ceramista lo ha riempito con quattro ulteriori figure umane, a cui ha dato i primi nomi che gli sono venuti in mente senza definire il senso dell'assieme che esse figure costituiscono, e ad una di queste figure ha dato finalmente un nome illustre assai, quello di Agamennone. Nelle ingenue forme espresse con disinvolta frettolosità vi è movimento e vita: è in questo coperchio di pisside, pur nella sua generale sconnessione, come una promessa di ciò che saprà esprimere la pittura vascolare corinzia sui grandi vasi di contenuto mitologico del sec. VI, eseguiti sotto l'immanente impulso della grande pittura fiorita nella sede dei Cipselidi. Nel vaso Dodwell si deve infine osservare come l'affollamento dei riempitivi sia diminuito.

Fig. 96. — Pisside corinzia Dodwell (Monaco - Collezione di vasi).

da Hackl.

La pisside di Chares (fig. 97), d'ignota provenienza [1], al contrario di

(1) Pottier, t. XLIII, E. 609 (Parigi - Museo del Louvre, già coll. De Witte; purtroppo un bagno di acido cloridrico, sofferto da questo vaso prima che entrasse nel Museo del Louvre, gli ha arrecato e gli arreca danni irrimediabili).

quella di Dodwell risveglia il nostro interesse più per quello che è rappresentato in un'unica, grande fascia attorno al recipiente che per quello che esibisce il coperchio, sul quale in fila monotona sono quattordici guerrieri. È ripreso perciò su questo coperchio il tema del famoso vaso dei guerrieri di Micene, ma qui è lo scudo rotondo che ricopre grande parte della figura, epperò viene evitata la difficoltà della espressione delle parti del torso; tale schema

Fig. 97. — Rappresentazione della zona attorno la pisside di Chares (Parigi - Museo del Louvre). da Perrot e Chipiez.

è tutt' altro che raro nella pittura ceramica corinzia, e non è estraneo a quella detta proto-corinzia, come appare dall'ariballo Macmillan.

Un tema guerresco è comune alla zona attorno alla pisside: sono affrontate due schiere nemiche, tre cavalieri da un lato, cinque cavalieri e due pedoni dall'altro; ma questa scena, che potrebbe essere generica, è nobilitata ed è innalzata alla dignità di illustrazione dell' *epos* dai nomi aggiunti da Chares a tutti i cavalieri all' infuori dell'ultimo a destra; sono nomi noti assai e che assai cari erano alla immaginazione poetica dei Greci: Achille, Patroclo, Protesilao, Nestore, Palamede da un lato, il Troiano Ettore e l' Etiope Memnone dall' altro, ed i cavalli stessi vi sono denominati conforme all' uso epico.

È già un passo ulteriore rispetto al coperchio della pisside Dodwell, siamo già in presenza di una scena complessa, che egregiamente si adatta a tutto lo spazio da adornare e che riceve una intonazione veramente

mitica coi nomi noti e non già inventati o coniati dalla fantasia del ceramista. Goffi tuttavia sono ancora gli schemi dei cavalli e degli eroi: e, poste l' una dopo l' altra, le figure loro costituiscono un motivo di composizione, che rimane assai frequente nella ceramica corinzia applicato con speciale favore alle zone dei grandi vasi del sec. VI. In luogo dei soliti riempitivi a rosette abbiamo qui le numerose iscrizioni, in cui è da annoverare anche la firma di Chares, che servono a riempire gli spazi vuoti; con tali iscrizioni invero su questo e su altri vasi corinzi condotte a lettere grandi assai rispetto alle figure e che talora sono inutili, designando esse oggetti o animali identificabili, si raggiungeva quasi un effetto estetico, decorativo, poichè le loro curve costeggiano i corpi e le teste dei personaggi in modo aggradevole ed eliminano qualsiasi senso di fredda nudità.

Fig. 98. — Decorazione sul collo e sulle spalle di un' anfora di Tera (Atene - Museo Nazionale).

da *Thera*.

Tra Creta, il Peloponneso, le coste dell' Asia Minore con le isole adiacenti abbiamo le Cicladi (1), nel cui ambiente artistico rientra la lunga isola dell' Eubea; nel periodo geometrico l' isoletta di Tera ci apparve come particolarmente attiva nell'arte della ceramica. Questa attività sensibilmente va diminuendo nei primi tempi della introduzione nel repertorio decorativo di elementi orientali e nel corso del sec. VII si estingue quasi del tutto; ma subentrano alle fabbriche di Tera altre fabbriche cicladiche e tra di esse quelle, che concorrono a dare lustro maggiore all'arte della ceramica alla fine del periodo, sono state fissate nell' isola di Milo. Ad ogni modo si può seguire durante il periodo orientalizzante lo sviluppo della pittura vascolare su vari esemplari di provenienza e di fabbriche di-

(1) Brunn, I, p. 136 e segg. — Dragendorff in *Thera*, II, 1903, p. 210 e segg. — Perrot, IX, p. 468 e segg. — Buschor, p. 69 e segg. — Dugas, p. 634 e 636.

verse, dato il carattere unitario che si constata nei prodotti sino a noi pervenuti da infantili forme a forme più progredite.

Apre la serie una di quelle anfore da Tera (fig. 98) [1], frequenti nel periodo di arte geometrica, la cui decorazione principale è riserbata alle spalle del vaso. Ma la sagoma dell'anfora ha assunto una snellezza maggiore per le parti sue più allungate e nell' esemplare addotto, pur mantenendosi il sistema, per dir così, metopale nella distribuzione degli ornati, vi è già emancipazione nella scelta dei soggetti dai vieti motivi geometrici. Il vaso, di grandi proporzioni, misurando cm. 83 di altezza, doveva sormontare una tomba e forse doveva essere visto solo da un lato, poichè col lato ove è la decorazione figurata contrasta l' altro lato in cui la decorazione è semplicemente lineare; quivi tuttavia appare sulla maggior circonferenza del recipiente un elemento orientale, la treccia. E la treccia, resa in modo convenzionale, schematico e spiccante su vernice nera dal fondo dello strato sottile di vernice giallognola che ricopre il vaso, è espressa anche nelle fascie che sul lato principale dividono i riquadri destinati alla figurazione. Nei quali riquadri si hanno ormai gli esseri bestiali propri dell' oriente e cioè sul collo leoni rampanti e disposti in schemi araldici che ci fanno ricordare i gruppi antitetici dell' arte pre-ellenica, sì da vedere in essi schemi quasi un ritorno infantile alle manifestazioni artistiche di quel mondo scomparso da tanto tempo. E nella maggior ampiezza del recipiente vi sono nei riquadri esseri favolosi, due Sfingi rampanti ai lati e nel mezzo un mostro, a quel che sembra, leonino e provvisto di ali, ma che assume quasi l'aspetto di Chimera per la forma della coda a serpente, come ben appare dall' ingrossamento finale, in cui è espresso convenzionalmente un occhio. Cominciano già ad essere semplicemente delineati nel fondo dell' argilla i musi delle belve e dei mostri, ma non tuttavia quello del mostro leonino; le figure sono ancora pervase di quella rigidezza geometrica, che infonde in esse un aspetto oltremodo barbarico.

Di carattere più evoluto sono alcuni frammenti accostati insieme del ventre di un'anfora proveniente da Delo (fig. 99) [2]. Anche qui si è conservata la ripartizione dei vari campi decorativi in riquadri limitati superiormente ed inferiormente da fascie, in cui appariscono gli schemi orientalizzanti della treccia, delle baccellature, dei fiori del loto. Se in un riquadro è una

---

(1) *Thera*, II, fig. 419 e 420. — Nicole, *Suppl. au Catal.*, n. 806 (Atene, Museo Nazionale Archeologico, m. 0,82).

(2) *Mon. et Mém. Piot*, XVI, t. III, (Delo, Museo, m. 0,60).

figura geometrica a losanghe intrecciate, in altri due riquadri appariscono due forme animate, in uno una belva, nell'altro un uomo. La figura di belva rappresenta un accentuato progresso in confronto delle belve e dei mostri della suddetta anfora di Tera; vi è assai bene riprodotto lo slancio elastico del felino che sta per scattare sulla preda; le forme sue sono già espresse con sicurezza di tratto e non vi è più la opaca figura ricoperta di nera vernice, ma vi è il corpo delineato sul fondo dell'argilla con particolari interni e col pelame tutto macchiettato.

Fig. 99. — Frammento di un' anfora di Delo (Delo - Museo).
da *Mon. et Mém. Piot.*

Ma interesse maggiore suscita la figura umana, la quale tuttavia è resa più inabilmente ed assai più goffamente della figura bestiale. Il personaggio rappresentato è un uomo barbuto, il quale ha l'attitudine del lamento desolato, che ci apparve in una scena funeraria su di un vaso del Dipylon. Le braccia, due moncherini filiformi, sono ripiegate sul capo, come se si volesse con ciò indicare il gesto di strapparsi la chioma per il dolore. Siamo ad un' espressione di arte ancor inceppata nella infantilità sua, ad un momento dello sviluppo delle forme artistiche contemporaneo a quello rappresentato dal frammento di *pithos* dei centauri da Camiro. Si deve aggiungere che per la tecnica questi frammenti delii sono ricoperti di una ingubbiatura giallognola, che serve di fondo alla decorazione condotta con bruna vernice. Manifestamente, dato in special modo il carattere della rappresentazione del personaggio che si lamenta, l'anfora a cui appartenevano questi frammenti di Delo doveva aver sormontato, in modo consimile ai grandi vasi del Dipylon, un sepolcro. Si sarebbe perciò indotti, data la destinazione funeraria del vaso, ad ascriverlo a fabbrica ceramica attiva a Delo nella prima metà del secolo VII.

In realtà attorno a questi frammenti di anfora si sono aggruppati non pochi altri frammenti di vasi raccolti a Delo [1] e si è costituita in tal modo una serie di ceramica delia, i cui primi prodotti apparterrebbero alla fase di arte geometrica e gli ultimi sarebbero di qualche grado più sviluppati dei frammenti di anfora or ora addotti. Non solo, ma vi è stato chi a Delo ha rivendicato [2] la produzione rappresentata da un altro gruppo di vasi che, pel tempo, devono essere collocati alla fine del periodo orientalizzante e che in prevalenza sono stati ascritti all' isola di Milo. Ma con ragione si è osservato[3] che tutto ciò che si sa di Delo è *a priori* contro la ipotesi della origine delia dei vasi in questione: la isoletta sacra alle divinità apollinee è stata un grande, anzi il massimo santuario insulare e nel tempo stesso lo scalo di maggiore importanza del commercio marittimo del mare Egeo, ma nulla suffraga la ipotesi che in Delo fiorissero industrie locali, poichè tutto quanto occorreva alla vita a Delo vi era trasportato da altri luoghi, essendo troppo piccola l' isola e troppo povero il suolo; epperò dalle isole vicine erano arrecati non solo i generi più usuali per la vita, ma il legno ed il marmo stesso per gli usi del santuario, sempre più ricco nel suo splendore crescente. E manca inoltre nel terreno di Delo quell' argilla che si presta alla industria ceramica e che, essendo rossastra per la sua origine vulcanica e per la sua essenza ferruginosa, è peculiare dei prodotti vascolari ceramici; ed invero anche ai nostri giorni l' isola più vicina a Delo, Micono, che è povera di argilla figulina, si serve della produzione vasaria che viene importata dall' isola di Sifno. Nulla dunque suffraga la ipotesi che si è proposta; sembra invece più ovvio supporre che le fabbriche, a cui appartengono i frammenti di vasi arcaici dei secoli VII e VI trovati a Delo fossero attive a Milo, la quale isola ha restituito i migliori campioni di tale genere di ceramica nel suo pieno sviluppo. A Milo invece non mancano abbondanti strati argillosi e Milo non è così lontana da Delo, che non si possano ammettere rapporti vivissimi di commercio ceramico degli abitanti di Milo col celeberrimo santuario apollineo. Che anzi alla produzione melia in una fase primitiva non è mancato chi [4] ha creduto legittimo di ascrivere l' anfora di Tera che abbiamo esaminata, che è stata perciò ritenuta come il cimelio più prezioso della ceramica protomelia. In cui pure rientrerebbero alcuni frammenti di vasi

(1) Poulsen e Dugas, *B. C. H.*, XXXV, 1911, p. 393 e segg.
(2) Hopkinson, *J. H. S.*, XXII, 1902, p. 58.
(3) Perrot, IX, p. 486 e segg.
(4) Dragendorff, op. cit., p. 215 e seg. — Nicole, *Suppl. au Cat.*, p. 138.

raccolti in quella grande miniera che è nella isoletta di Reneia attigua a Delo, nella fossa cioè scavata dagli Ateniesi nel 425, anno della purificazione dell' isoletta apollinea, fossa riempita con quanto si potè raccogliere dalle tombe di Delo, il cui terreno non avrebbe più dovuto essere profanato da umana sepoltura (1).

Sembra adunque che nella soluzione del problema, di determinare cioè il centro principale di tutta questa ceramica cicladica, l' isola di Milo debba vantare maggiori titoli di Delo. Ma, conformandoci a quanto fu espresso a proposito della ceramica rodia e di quella detta proto-corinzia e, come vedremo, della ceramica laconica, riteniamo più prudente, ad una denominazione troppo specifica e circoscritta ad una sola isola dell' Egeo, sostituire una indicazione più generica, allargandoci all'insieme di tutte le isole e così denominare semplicemente cicladica tutta questa produzione vascolare, la quale ha tutta l' apparenza di essere stata in realtà patrimonio comune delle genti abitanti le isole stesse.

Fig. 100. — *Oinochoe* da Egina di stile orientalizzante (Londra - Museo Britannico). da *Mon. d. Ist.*

A questa medesima corrente cicladica appartiene un insigne cimelio, una *oinochoe* da Egina (fig. 100) (2) in cui, come nella brocchetta cretese e nell'ariballo Macmillan, si ha la unione del lavoro del coroplasta con quello del ceramista. Qui la imboccatura è costituita da una minacciosa protome di grifone vigorosamente modellata, sicchè essa sembra la perfetta traduzione in argilla di quelle protomi del medesimo mostro che ornano i lebeti bronzei, provenienti da località e greche (Olimpia) (3) ed etrusche (Vetulonia) (4). Con la naturalezza del muso del mostro contrasta il carat-

(1) Sugli scavi di Reneia del 1898 si v. Stauropulos, *Praktikà tis arch. Etairias,* 1898, p. 100 e segg. e 1899, p. 66 e segg. — Hopkinson, *J. H. S.,* XXII, 1902, p. 47 e segg. — Perrot, IX, p. 474 e segg.

(2) *Mon. d. Inst.,* IX, t. V, 1 — Buschor, fig. 52 — Walters I, A. 547 (Londra - Mus. Brit.).

(3) *Olympia,* IV, n. 803.

(4) Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze,* II, t. LXXI, 1.

tere puramente ornamentale con cui è stato decorato il suo collo con chiazze, con squamme, con una treccia e con le stilizzate ciocche della criniera finiente a palmetta.

Partendo dal piede del vaso si ha una raggiera a cui segue una fascia a triangoletti sormontati da spirali; poscia è una zona a motivi geometrici ed orientali, e cioè un meandro ed una treccia; nelle spalle del vaso è la zona figurata, ripartita a riquadri secondo il sistema decorativo proprio di questi prodotti cicladici. Tre sono questi riquadri e le figure in essi contenute, di due cavalli pascenti e di una leonessa che divora un cervo, presentano un carattere di ulteriore sviluppo rispetto alla belva dei frammenti di anfora di Delo.

Fig. 101. — Anfora melia (Atene-Museo Nazionale).
da *Iahrbuch d. Inst.*

Questa oinochoe di Egina dimostra come l' attività dei ceramisti delle Cicladi non si restringeva solo alla fabbricazione dei vasi grandiosi di funebre destinazione, ma si estendeva ad altre sagome di vasi. Così, anche nell'ultima fase, a cui perviene questa ceramica cicladica nel sec. VII e che ci è nota in principal modo dalle grandiose anfore di Milo (fig. 101), possiamo ora asserire, in base ai recenti rinvenimenti di Delo, che un tipo di vaso coltivato in misura non piccola accanto all'anfora era il grande piatto o tazza di scarsa profondità con la decorazione riserbata alla sola parete esterna; piatti di tal genere dovevano presumibilmente venire sospesi a muraglie (1). Ma l' interesse maggiore è in noi suscitato dalle grandi anfore (2) che, come le precedenti di cui non rappresentano che un' ulteriore evoluzione, dovevano essere destinate alle tombe.

(1) Dugas in *Xenia, hommage international à l' Université National de Grèce*, p. 91 e segg.

(2) Conze, *Melische Thongefässe*, 1862 — Böhlau, *Iahrbuch d. Inst.*, II, 1887, p. 211 e segg. — Rayet e Collignon, p. 50 e segg. — Von Rohden, p. 1954 e seg. — Brunn, I, p. 135 e segg. — Mylonas, *Eph. arch.*, 1894, p. 225 e segg. — Hopkinson e Baker Penoyre, *J. H. S.*, XXII, 1902, p. 68 e segg. — Walters, I, p. 301 e segg. — Poulsen e Dugas, *B. C. H.*, XXXV, 1911, p. 408 e segg. — Perrot, IX, p. 468 e segg. — Dugas, *Revue de l' art anc. et mod.*, 1912, I, p. 341 e segg. — Buschor, p. 71 e segg. — Dugas, p. 636.

È in questi vasi cicladici del più avanzato sviluppo dello stile orientalizzante il predominio assoluto della spirale nei motivi della decorazione e nei riempitivi; è nel tempo stesso l'affermarsi della figura umana in scene sempre più complesse e di caratte e mitologico. Ed anzi per alcuni prodotti di questa serie chiamata melia è plausibile supporre che essi oltrepassino il limite inferiore del sec. VII e che appartengano perciò ai primi anni del secolo successivo. Così l'insigne esemplare da Milo [1] con la scena principale di Eracle che rapisce su di un cocchio una donna, non

Fig. 102. — Decorazione del collo di anfora melia (Atene - Museo Nazionale). da Conze.

può non essere che contemporaneo ad un'anfora attica detta di Nesso che, come apparirà in seguito, ascriviamo già agli albori del sec. VI.

L'esemplare più conosciuto delle anfore cosiddette melie è quello [2] in cui la scena principale si riferisce ad Apollo, al Dio tanto venerato dalle popolazioni delle isole egee. La decorazione figurata è distribuita in due parti del vaso, sul collo e sul ventre, precisamente come nella assai più vetusta anfora di Tera sopra esaminata; ciò dimostra la continuità di sviluppo graduale in tutta questa serie di vasi cicladici del sec. VII. E come in questa anfora di Tera, che nelle forme e negli ornati solo timidamente comincia ad emanciparsi dal rigorismo geometrico, così in questa anfora di Milo la decorazione del collo (fig. 102) è ripartita in tre riquadri, come un trittico, i cui lati sono più stretti assai della parte centrale. Nel mezzo due opliti sono rappresentati in fiero duello in atto di vibrare le lancie

(1) *Eph. arch.*, 1894, t. 12-14. — Collignon e Couve, n. 477 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 1,00).

(2) Conze, op. cit., t. III, IV — Collignon e Couve, n. 475 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 0,95).

e nel guerriero di sinistra è affrontato il problema del trattamento del torso non più nascosto dallo scudo, come nei guerrieri degli esemplari di ceramica proto-corinzia e corinzia da noi addotti. Le due figure femminili, che occupano lo spazio dei due riquadri laterali, coi loro gesti dimostrano la viva parte che esse prendono al duello, da cui sono separate da una fascia reticolata; è perciò supponibile che qui il ceramista abbia voluto alludere non già ad una scena generica, ma ad un episodio mitico e precisamente alla fiera tenzone di Achille e di Memnone assistiti dalle madri Tetide ed Eos.

Ma la ripartizione in riquadri dell'anfora di Tera e dei frammenti di Delo non è più conservata nella decorazione del ventre del vaso, nella cui

Fig. 103. — Scena apollinea decorante un'anfora melia (Atene - Museo Nazionale). da Conze.

parte anteriore si svolge una scena non interrotta da fascie divisorie (fig. 103). Al di sotto di una incorniciatura, riempita da una monotona fila di uccelli acquatici, retaggio dell' arte geometrica, vediamo una quadriga condotta da fantastici cavalli alati. Tale presenza delle ali è una qualità speciale dell' arte jonica la quale, come vedremo da ulteriori esempi del sec. VI, presta le ali non solo ad esseri mostruosi, fantastici, appartenenti al mondo del mito, ma anche a cavalli in scene realistiche per dimostrare ingenuamente la velocità loro.

Sulla quadriga è il dio Apollo barbuto, rappresentato come citaredo e con lui sono due donne, verosimilmente due Muse, in attitudine dignitosa e composta. Incontro alla quadriga del dio è la sorella Artemis, con

l' arco e la faretra e con un cervo sostenuto dalla destra mano per mezzo delle corna. Non pochi, anzi ingombranti sono i riempitivi, tra cui spiccano quelli a volute con palmette. E con virtuosità assai grande sono trattate le spirali semplici e doppie che costituiscono, come si è detto, il motivo ornamentale precipuo di questi vasi cicladici e per cui è stato espresso un avvicinamento con la decorazione spiraliforme dei prodotti artistici preellenici. E non a torto, perchè se da oriente viene la luce nelle tenebre sempre più svanienti di questo periodo di transizione, alcuni elementi orientali alla loro volta possono essere di origine cretese-micenea ed essere stati conservati nel lento giro dei secoli; nè va escluso che il ricordo dell'arte scomparsa abbia potuto rifiorire nel terreno medesimo ove essa arte un tempo ebbe rigoglioso sviluppo.

Ormai con queste e con le altre anfore di Milo siamo già ad un grado ulteriore di progresso, nella difficile ascesa verso la meta della piena padronanza dell' arte nell' esprimere forme viventi in scene complesse. Le figure hanno già una corporeità più accentuata e, pur nel rendimento convenzionale, tuttora infantile dei vari tratti, vi è un giusto senso di naturalezza, un accento di vita che preannunzia un più intenso e più rapido progresso. Nel loro carattere decorativo con le zampe alte e tuttora filiformi, coi contorni bruscamente rettilinei, i cavalli già hanno un aspetto di nobiltà dignitosa. Lignei sono i tratti e le membrature delle figure umane, col naso rigidamente sporgente a punta, col mento rientrante assai, con l' occhio enorme triangolare collocato vicino alla radice del naso; enormi sono poi le estremità inferiori. Ma tutto ciò è più evoluto in confronto di quanto vediamo espresso in vasi anteriori, in cui appare la figura umana, rispetto cioè al frammento di Camiro, ai frammenti di Delo, al vaso di Deianira di Argo e, come vedremo tra breve, rispetto a prodotti attici e al vaso di Aristonous. E però questa e le altre anfore congeneri di Milo debbono essere considerate, insieme all'anfora di Mirina e al vasetto corinzio di Ainetas come la documentazione ultima nel rendimento della figura umana di questo periodo orientalizzante.

Mentre nella espressione dei cavalli si è conservato il vieto metodo del riempimento del corpo con vernice nera, lasciando solo libero il muso nel fondo dell'argilla, nella figura umana vi è un disegno ad esclusivo contorno; per l'uomo è usato un colore giallo-brunastro a riempire le parti ignude del corpo, le quali parti invece vengono lasciate nel colore giallognolo-chiaro del fondo del vaso per la donna. Tutto ciò rappresenta un progresso di non lieve importanza e perciò si ritorna, nel distinguere le

carni maschili dalle femminili, a quella differenza di tinte brune e chiare che espresse la pittura pre-ellenica e che fu comune alla pittura egizia. Non solo, ma ad aumentare il carattere policromo del dipinto è usato per alcuni particolari il colore rossastro, mentre rarissimo è il graffito. Tale policromia resterà nel seguente secolo uno dei caratteri salienti della pittura ceramica dovuta a centri jonici.

Nella ceramica attica detta del Dipylon si è visto come la figura umana abbia una parte predominante in scene veramente ponderate e complesse; tale predominio si conserva anche attraverso il periodo orientalizzante, nel quale vanno sbocciando le esimie qualità artistiche del popolo ateniese dalle assai sistematiche, astratte forme delle pitture geometriche alle corporee, vivaci figure dei prodotti del periodo successivo. Si prepara in questo secolo VII la trionfante espansione artistico-industriale dei lavoranti del Ceramico, in questi prodotti attici di transizione, nei quali vien fatto tesoro del contributo che al progresso della pittura vascolare veniva direttamente dalle regioni orientali, dai ricordi dell'arte pre-ellenica e da quanto era contemporaneamente espresso nelle officine ceramiche di varî centri del mondo greco, e sono più che in germe quei caratteri che faranno eccellere la produzione attica nel secolo seguente, sicchè dinanzi ad essa le altre fabbriche dovranno prima ripiegare vinte, poi inaridirsi (1).

Non si deve trascurare il fatto che a far fiorire in Atene un'industria ceramica molto potè contribuire la eccellente argilla che in abbondanti strati esisteva nelle vicinanze del Falero a Capo Kolias; delle sue ottime qualità fanno testimonianza i passi di alcuni antichi scrittori, di Plutarco (*De recta audiendi ratione,* IX, § 42, D), di Ateneo (XI, 482, B), di Suidas (v. *Koliados keramees*) e di Plinio (*N. H.*, XXXV, 152).

Vedemmo già come alla fine della ceramica del tipo del Dipylon s'introducessero alcuni elementi orientali, tradotti tuttavia in rigide formule

---

(1) Si dà la denominazione di proto-attica alla ceramica ateniese tra lo stile del Dipylon e quello a figure nere. Tale ceramica di transizione comprenderebbe adunque la serie dei vasi orientalizzanti (sec. VII) e i vasi precursori di quelli a figure nere (1a metà del sec. VI). Sulla cosiddetta ceramica proto-attica si v. Dumont e Chaplain, I, p. 101 e segg. (vi è per la prima volta la denominazione di vasi del Falero). Böhlau, *Iahrbuch d. Inst.*, II, 1887, p. 37 e segg. — Rayet e Collignon, p. 42 e segg. — Von Rohden, p. 1946 e segg. — Staïs, *Ath. Mitt.*, 1890, p. 318 e segg. (vasi di Vurva) — Brunn, I, p. 130 e segg. — Couve, *B. C. H.*, XVII, 1893, p. 25 e segg. — Böhlau, *Aus jon. u. ital. Nekr.*, p. 107 e segg. e p. 115 e segg. (vasi di Vurva) — Pottier, II, p. 556 e segg. — Nilsson, *Iahrbuch d. Inst.*, XVIII, 1903, p. 124 e segg. — Walters, I, p. 292 e segg. — Hackl, *Iahrbuch d. Inst.*, XXII, 1907, p. 98 e segg. — Graef, *Die ant. Vasen von der Akrop. zu Athen,* 1909, p. 51 e seg. — Nicole, *Suppl. au Catal.*, p. 169 — Buschor, p. 63 e segg. — Perrot, X, p. 55 e segg. — Dugas, p. 639 — Herford. p. 53 e seg.

geometriche; ora numerosi divengono questi elementi che sono innestati nell'antico repertorio decorativo, che ormai va lentamente evolvendosi; ben presto tali elementi hanno una prevalenza assoluta. Uno dei vasi più importanti, in cui il nuovo è posto accanto al vecchio ed in cui non si avverte ancora una compiuta fusione e di questo e di quello, è un vaso, (fig. 104) proveniente da Analatos a metà strada tra Atene ed il Falero [1]. È questo un vaso a forma di brocca dal collo alto, cilindrico e dal corpo allungato, sì da presentare una certa analogia con uno dei vasi da noi addotti di Praisos (Creta); perciò anche per questo esemplare di Analatos vi può essere incertezza sulla denominazione sua, perchè se la sagoma si avvicina a quella di una *oinochoe*, per le tre anse, due orizzontali ed una verticale, si potrebbe dare al vaso il nome di idria.

Fig. 104. — Brocca da Analatos presso Atene (Atene - Museo Nazionale).
da *Iahrbuch d. Inst.*

Coi vasi del Dipylon il nuovo vaso orientalizzante di Analatos ha di comune la destinazione funebre, e, come nei vasi del Dipylon, così in questo la tecnica è a color bruno su fondo chiaro senza graffiti; vi sono inoltre i medesimi metodi compositivi di decorazione a fascie orizzontali sovrapposte con un riquadro nel collo. Ed al Dipylon ci richiama quanto è espresso in questo riquadro (fig. 105); vi è una danza di sette uomini e di quattro donne, gli uni divisi dalle altre in due squadre che s'incontrano; le forme sono di rigidezza geometrica, col solito allungamento pronunciatissimo, scheletrico, per cui i corpi hanno la lunghezza di quasi undici teste. Il carattere geometrico appare nei riempitivi, nei quali predominano le ovvie linee a zigzag; ma tra le due schiere dei personaggi danzanti fa l'apparizione sua un elemento decorativo orientale, cioè la treccia.

Anche nella fascia della parte inferiore del vaso si conservano i vieti modelli geometrici, sia nelle figure de' cervi pascenti, che passano, come si è visto, nel repertorio dell'arte orientalizzante, sia nei riempitivi. Al contrario un alito di arte nuova con la espressione trionfante di elementi dell'oriente

---

(1) *Iahrbuch d. Inst.*, II, 1887, t. 3 e 4. - Collignon e Couve, n. 468 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, cm. 53).

spira dalla fascia maggiore, nella quale s'innestano le due anse orizzontali. Vi sono delle volute arditamente ricurve da cui sorgono i petali di palmette; vi sono altre forme inspirate dal mondo vegetale e vi sono, in mezzo a questa vegetazione stilizzata, vari esseri bestiali. Tra di essi si scorgono due leoni, appena riconoscibili per il convenzionalismo delle magre forme con cui sono espressi: posti l'uno di fronte all'altro in schema araldico, sollevano una zampa ed aprono minacciosi le fauci. Qua e là figure di uccelli, gru o cicogne, animano la scena, e vi è già il motivo, che ci apparve sviluppato in grado maggiore nella brocca rodia Lévy, degli uccelli che posano sia sulle piante che sul dorso di uno dei leoni.

Nella rudezza inabile delle forme si avverte una tendenza ad emanciparsi dalla rigida e monotona esattezza, la quale invece si conserva tuttora

Fig. 105. — Scena figurata nel vaso della figura precedente.
da *Iahrbuch d. Inst.*

nella decorazione del riquadro del collo. Lo stile del vaso di Analatos è dunque eclettico, mentre in un altro cimelio interessantissimo il processo di fusione dell'antica corrente di arte geometrica con la nuova di arte orientalizzante ci appare ormai iniziato con sviluppo ulteriore delle forme e umane e bestiali.

È questo cimelio un'anfora proveniente dal monte Imetto (fig. 106) [1]; è di forma allungata secondo le tendenze dei ceramisti attici di questo periodo, ma vi si riconosce già il prototipo di quelle numerosissime anfore che risaltano nella produzione attica del pieno sviluppo della tecnica a figure nere. Il progresso in questo vaso dell'Imetto si constata anche nella tecnica, poichè, se a base della pittura vi è pur sempre il color nero, le teste sono espresse a semplice contorno sul fondo giallastro dell'argilla ed alcuni particolari risaltano a colore giallo-rossastro.

(1) *Iahrbuch d. Inst.*, II, 1887, t. 5. — Furtwängler, n. 56 (Berlino, Musei: *Antiquarium*, m. 1,10).

Ormai un tenue residuo della decorazione del Dipylon è per ciò che concerne i riempitivi in alcune lineette a zig-zag ed in losanghe, mentre sono predominanti gli ornati ed i riempitivi curvilinei di origine vegetale. Sul collo e sulle spalle la decorazione figurata è dentro riquadri; invece sul corpo del vaso essa gira tutt'all'intorno in zone; questo sistema ornamentale vedremo conservato nelle anfore dell'inizio del sec. VI. Sul collo

Fig. 106. — Anfora proto-attica dall'Imetto (Atene - Museo Nazionale).
da *Iahrbuch d. Inst.*

e sul ventre sono lotte tra guerrieri, mentre sulla spalla sono, a proporzioni minori, cavalieri e carri e mentre nella faccia inferiore si esplica l'elemento orientalizzante in schematiche, inabili forme leonine.

Sono i guerrieri combattenti in piena armatura con l'elmo a visiera dal pennacchio ad ampia cresta, con lo scudo rotondo, con le gambiere; sono come nell'ariballo Macmillan e nel coperchio della pisside di Chares i veri opliti greci, indossanti quelle armature che facevano di essi quegli uomini di bronzo che, secondo il racconto erodoteo (II, 152), l'oracolo aveva annunziato al faraone Psammetico. Ma, al contrario di ciò che appare nel detto ariballo e nella pisside di Chares, in questa pittura attica lo scudo nelle figure dei guerrieri non ricopre comodamente il torso, ma, come nella figura di sinistra della più evoluta pittura del collo dell'anfora di Milo che

esaminammo, il torso è scoperto ed è modellato come le altre parti del corpo con intendimenti lodevoli, data la relativa incapacità dell'arte in questo periodo della sua fanciullezza. Il disegno invero dimostra tendenza a diventare più corretto e le figure umane e quelle bestiali già dimostrano un accentuato progresso di fronte alle spettrali forme della *oinochoe* di Analatos, perchè, pur nella magrezza esagerata dei corpi dai contorni angolari, vi è giusta percezione del movimento nè vi manca una certa dose di vivacità. Si deve inoltre notare lo sforzo di delineare nella testa l'occhio, il naso, la bocca. Gli uccelli dalle lunghe zampe e dal lungo collo, retaggio della ornamentazione del Dipylon, sono disposti tra le gambe di ciascun combattente come riempitivi; e come tali assumono un carattere maggiormente schematico, sì da apparire simili a geroglifici.

Fig. 107. — *Oinochoe* tipo Falero (Atene - Museo Nazionale).
da *Iahrbuch d. Inst.*

L'arte ceramica attica accoglie e si assimila gli elementi orientali, ma non elimina o non trascura la figura umana, da lei già con predilezione trattata nel periodo geometrico; anzi riprende i vecchi temi che concernono questa figura, e li sviluppa e li perfeziona, dando all'elemento umano quel primato che giustamente gli spetta; in ciò sta una delle principali energie di vita della pittura vascolare attica, destinata anche per questa sua tendenza di contenuto al migliore, al più rapido ed accentuato progresso. Si osservi infine al di sopra della zona principale l'ornato a palmetta fenicia o a palmetta circoscritta a doppia spirale; tale ornato è un elemento importantissimo introdotto dall'oriente.

È accanto all'anfora dell'Imetto che si devono aggruppare quei vasi attici che, dalle località d'onde in maggior numero sono usciti alla luce, sono stati denominati vasi del Falero. Sono questi vasi nella loro maggioranza a forma di *oinochoai*, la cui grandezza raggiunge talora i venticinque centimetri, ma non mancano anche nappi ad un' ansa verticale. La sagoma di queste *oinochoai* possiede, al pari della sagoma degli altri vasi attici di questo periodo di transizione, un aspetto goffo denotante un momento di evoluzione ancora lontano dal compimento pieno; il collo è troppo lungo e si riconnette senza deciso distacco al corpo piuttosto sgonfio. Un esempio tipico è offerto da una di queste *oino-*

choai (fig. 107) [1]: anche qui si ha il riquadro sul collo, la fascia attorno al ventre del vaso; due galli costituiscono la decorazione del riquadro, una caccia alla lepre quella della fascia. Quivi è adunque trattato il tema che fu tanto prediletto dalla ceramica chiamata proto-corinzia; ma al confronto della vivacità estrema della pazza corsa dei cani e della lepre in sottili minuscole figurine nere dei prodotti peloponnesiaci, si ha nel vaso attico nelle figure dei cani una pesantezza, una immobilità priva di vita; ma ben riuscita è per compenso la lepre. Si osservi in questa ed in altre *oinochoai* la presenza dell'ornato a spirale uncinata, che è pure comune alla produzione detta proto-corinzia.

Fig. 108. — *Oinochoe* tipo Falero (Atene - Museo Nazionale). da *Iahrbuch d. Inst.*

Nel repertorio ornamentale di questi vasi detti del Falero non manca la figura umana: o l'uomo è rappresentato nella sua totalità, oppure si ha l'espressione della sola testa e pur con la inesperienza di questi ceramisti, che lavoravano alla lesta e difettavano di quella accuratezza che si esplica da altri prodotti ceramici contemporanei di altre fabbriche, vi è nei profili rappresentati un carattere grottesco non privo di vivacità, che a torto ha fatto pensare a caricature. Si veda per esempio, una di queste *oinochoai* (fig. 108 e 109)[2], sul cui collo sono due teste umane ed una figura intiera, di donna dal capo enorme e dal corpo per dir così, embrionale.

Fig. 109. — Decorazione del collo di una *oinochoe* tipo-Falero. da *Iahrbuch d. Inst.*

Ad una fase di arte più sviluppata appartengono nella ceramica attica i vasi detti di Vurva, dal sepolcreto scavato in questa località della Mesogea, che ha dato di questo indirizzo di pittura vascolare i campioni più numerosi e significanti. Ma gli scavi dell'acropoli di Atene non sono stati avari di residui di vasi di forme differenti, richiamanti gli

---

(1) *Iahrbuch d. Inst.*, II, 1887, p. 48, fig. 8. — Walters, t. XVII, 5, A, 471 (Londra - Museo Britannico).

(2) *Iahrbuch d. Inst.*, II, 1887, p. 46, fig. 6 e 7. — Collignon e Couve, n. 407 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, mm. 145).

esemplari di Vurva. Si tratta adunque della produzione attica prevalente alla fine del sec. VII ed addentrantesi anche nei primi tempi del secolo successivo: in questa produzione si palesa un indirizzo artistico, che più strettamente si avvicina a quello dei prodotti orientalizzanti a pura decorazione zoomorfa delle fabbriche di Rodi e dell' oriente greco e delle fabbriche di Corinto. Ma le sagome dei vasi hanno un pretto carattere attico. Valga come esempio un'anfora funeraria da Vurva (fig. 110) [1] dall'alto collo, dal corpo sgonfio e dalle anse nastriformi, parzialmente riunite al collo del vaso da un tramezzo di argilla.

Fig. 110. — Anfora attica tipo Vurva (Atene - Museo Naz.). da *Ath. Mitt.*

Distribuite in varie zone sono quelle forme di bestie, di belve e di mostri a noi note da tanti prodotti vascolari di pura arte orientalizzante, ma il tipo di essere favoloso esclusivamente rappresentato è quello della Sirena, e ciò è ovvio, dato il carattere suo mortuario, per cui ben si addiceva la rappresentazione sua a decorare un vaso di funebre destinazione. E sulle spalle del vaso è il solito schema araldico della produzione rodia e corinzia: ai lati del ricco, ma simmetrico ornato a viticci, da cui sbocciano lateralmente due palmette e nel mezzo due fiori di loto, vediamo disposte antiteticamente due figure di Sirene. Vi è sobrietà nei riempitivi ristretti all' unico tipo di rosette.

Certamente questo vaso e gli altri consimili della serie rappresentano un progresso di fronte alle inabili forme animalesche dei vasi del Falero e preparano lo sviluppo ulteriore della decorazione zoomorfa sui vasi attici. Le forme non sono più dure ed angolose, ma già assumono quella rotondità che vedemmo in prodotti rodii e corinzii. Non solo, ma nei vasi di Vurva comincia già a fare l'apparizione sua il graffito, mentre nei consimili frammenti dell'acropoli vi è largo uso di rosso nei particolari.

---

(1) *Athen. Mitt.*, XV, 1890, t. XI – Collignon e Couve, n. 593 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, n. 59).

Come nel periodo geometrico, così in quello orientalizzante la Beozia [1] è, per quanto concerne la ceramica, in piena dipendenza dalle correnti maggiori di arte che vi affluivano dai centri vicini delle isole, specialmente della Eubea, e di Atene; agli usi locali era invero più che sufficiente una produzione, la quale doveva accontentare il gusto estetico dei Beoti, che non fu mai raffinato ed elevato. Onde è presumibile ed anzi è stato confermato da vasi recenti, che la Beozia sia stata in ritardo nello sviluppo dell'arte ceramica ed abbia perciò continuato per massima parte del sec. VII nell' indirizzo prettamente geometrico, e che solo verso la fine del secolo vi si siano introdotti, pur rimanendo i vieti schemi compositivi ed i vieti motivi ornamentali, gli elementi orientalizzanti.

Fig. 111. — Anfora beotica. (Atene - Museo Nazionale).

da *Eph. Arch.*

Evidentemente imitate da prototipi insulari sono le grandi anfore beotiche dall' alto collo espanso, in cui la decorazione consiste essenzialmente in una zona girante attorno al recipiente all' altezza dei manichi e suddivisa in due riquadri. L'esemplare più insigne è un anforone alto cm. 86 proveniente da Tebe (fig. 111) [2]: senza dubbio, date le dimensioni così grandiose del vaso, questo avrà servito come i vasi grandi del Dipylon come segno esteriore ad ornamento di un sepolcro. Nel riquadro posteriore è un uccello dalle ali spiegate, mentre negli spazi lasciati liberi sono come riempitivi una lepre ed una croce uncinata; il disegno, rigido e schematico assai nella sua angolosità accentuata in sommo grado, sembra una pretta traduzione in pittura delle incisioni a figure bestiali ed umane, che ornano le laminette delle staffe di un gruppo singolare di fibule beotiche di bronzo [3].

---

(1) Couve, *B. C. H.*, XXI, 1897, p. 444 e segg. e XXII, 1898, p. 273 e segg. — Buschor, p. 68 e segg. — Perrot, X, p. 34 e segg. — Dugas, p. 642.

(2) *Eph. arch.*, 1892, t. 10, 1 — Collignon e Couve, n. 462 (Atene - Museo Naz. Arch. cm.87 .

(3) Perrot e Chipiez, VII, p. 251 e segg., fig. 118 e segg.

Tale avvicinamento a questi prodotti metallici della Beozia vale indiscutibilmente anche per la rappresentazione del riquadro anteriore ben più interessante (fig. 112): vi è la rappresentazione di una divinità nella cui essenza non tanto si deve riconoscere un influsso esotico dell'oriente, quanto il ricordo di quelle divinità femminili protettrici delle forze selvaggie e sempre rinascenti con rinnovato vigore della natura, divinità che noi conosciamo da documenti artistici del mondo cretese-miceneo. Qui la dea è rappresentata di prospetto; come a protezione stende essa le braccia, stilizzate in sommo grado, su due belve, due leoni, che ricordano le belve del vaso attico da Analatos; nella parte inferiore del corpo sembra quasi intessuta nella stoffa

Fig. 112. — Particolare del vaso della figura precedente.
da *Eph. Arch.*

dell'abito della dea la figura di un pesce. Attorno alla dea sono due uccelli, la testa di un toro e la coscia di un animale (forse con allusione ai sacrifizi di cui fruiva il culto della dea) e come riempitivi sono i triangoli o le croci uncinate, i soliti riempitivi fedelmente mantenutisi dell'arte geometrica. E se i corpi delle belve sono rivestiti di nera vernice, il collare di queste belve, il corpo della dea, degli uccelli sono ricoperti di tratteggi paralleli, la qual tecnica già vedemmo essere comune nella ceramica attica di questo periodo orientalizzante a partire dal vaso di Analatos. Questo anforone beotico è assai prezioso, non solo per quanto concerne la sua espressione artistica, ma anche pel contenuto suo, poichè esso ci testifica per la Beozia la importanza non piccola che vi ebbe il culto per una dea, che si ricollega attraverso secoli di tenebre alla vetustissima divinità della natura

delle credenze pre-elleniche e che può essere denominata Artemis come *potnia theròn*, signora delle belve.

Una forma tipica della ceramica beotica nel periodo orientalizzante è offerta dalle tazze cosiddette dagli uccelli [1]. La serie di queste tazze, di cui più di un trentennio fa si enumeravano dodici esemplari, è ora assai aumentata, sia per il materiale dei Musei reso più noto nella cerchia degli studiosi, sia per gli scavi recenti eseguiti in Beozia. Anzi questi scavi hanno assodato che tale gruppo caratteristico di tazze perviene, con un fenomeno interessante di spirito conservatore, sino alla fine del sec. VI, sicchè la maggioranza degli esemplari si è indotti ad ascriverla a questo secolo piuttosto che al precedente. Si tratta di tazze piatte, senza piede o su piede cilindrico, per lo più a quattro anse innestate orizzontalmente sulla orlatura del recipiente, e solo l'esterno è decorato. In tal modo queste scodelle o tazze beotiche palesano chiara la derivazione loro da modelli cicladici. Come dice il nome attribuito a queste tazze, il motivo prediletto che si riscontra su quasi tutti gli esemplari a noi noti è quello dell'aquila volante ad ali spiegate.

Fig. 113. — Tazza beotica a figure di uccelli (Parigi - Museo del Louvre.

da Perrot e Chipiez.

Ciò si avverte nella tazza qui riprodotta (fig. 113)[2], ove ci appare come esemplificato il sistema decorativo comune a tutti i vasi; la grande fascia che gira tutt'attorno al recipiente e limitata sopra e sotto da una incorniciatura decorata, è suddivisa a riquadri ben delimitati e, nel caso presente, ognuno di questi riquadri contiene una figura di aquila, nel cui disegno angoloso si constata, accanto ad un innegabile carattere di convenzione, un accento

(1) Böhlau, *Iahrbuch d. Inst.*, III, 1888, p. 329 e segg. — Burrows e Ure, *A. B. S.*, XIV, 1907-8, p. 226 e segg. e *I. H. S.*, XXIX, 1909, p. 308 e segg. — Ure, *I. H. S.*, XXX, 1910, p. 336 e segg. — Nicole, *Suppl. au Cat.*, p. 160 e seg. — Rizzo, p. 273.

(2) Perrot, X, t. I, (Parigi, Museo del Louvre, alt. m. 0,11, diametro m. 0,30.

di vita che lascia chiaramente scorgere la potenza dello slancio dell'uccello dominatore dell'aria. Ma in questi vasi beotici vi è una intonazione piuttosto grossolana di colori, priva di armonia.

Si deve infine notare che l'attività dei ceramisti beotici si allargò anche alla imitazione pedissequa dei superiori prodotti peloponnesiaci e corinzi: già avemmo occasione di menzionare a tale proposito il ceramista Mnesalkas. Nel secolo VI tale imitazione si allarga ai prodotti attici.

Dobbiamo ora far cenno di una produzione ceramica trapiantata in Italia e puramente derivata dal ceppo ellenico [1]. Le necropoli etrusche, specialmente di Veio, di Vulci, di Cerveteri e in principal modo di Corneto ed i sepolcreti di Cuma e di altri luoghi della Campania (Suessula e Valle del Sarno) hanno ridato alla luce una serie numerosa di prodotti vascolari che sono stati denominati italo-geometrici; sulla base dei rinvenimenti si è potuto proporre come termini cronologici per questa serie la fine del sec. VIII e l'inizio del sec. VI. È adunque una manifestazione di arte per gran parte attardata, essendosi mantenuti in essi in modo prevalente i caratteri geometrici. Cuma, la insigne colonia ellenica del lido campano, sarebbe stata il centro di fabbricazione e di diffusione di questa produzione vascolare, in cui si può avvertire il duplice influsso della ceramica attica primitiva e della ceramica chiamata proto-corinzia. I vasi, fabbricati di argilla depurata giallo-pallida e dipinta con vernice bruno-carico, su cui talora sono espressi in bianco punti e lineette ed in cui manca tuttora l'uso del graffito, sono per lo più *oinochoai* di forma consimile a quella offertaci dalle *oinochoai* dette del Falero, a cui si avvicinano anche per il carattere della ornamentazione. Ma non mancano altre forme, di cui alcune, attraverso prodotti geometrici, si ricollegano a prototipi di ceramica cretese-micenea; altri prodotti sono invece vasetti a corpo globulare e ad alto collo avvicinandosi, anche a causa delle fitte linee parallele cingenti il ventre e con figurine bestiali sulle spalle, specialmente pesci, a prodotti dell'indirizzo detto proto-corinzio.

Tale dipendenza fresca ed immediata da modelli ellenici si riannoda

---

(1) Gsell, *Fouilles dans la nécropole de Vulci,* 1891, p. 380 e segg. - Barnabei, *Mon. dei Lincei,* IV, 1894, p. 280 e segg. — Patroni, *Bull. Paletn.*, 1899, p. 198 e 1900, p. 179 — Pottier, II, p. 363 e segg. — Karo, *Bull. Paletn.*, 1900, p. 34 e segg. e 1904, p. 24 e segg. — Pellegrini, *Mon. dei Lincei,* XIII, 1903, c. 270 e segg. — Walters, II, p. 290 e segg. — Paribeni, *Mon. dei Lincei,* XVI, 1906, c. 423 e segg. — Körte, in Pauly e Wissowa, *Reallexikon der klass. Alt.*, IV, c. 741. — Ducati, *Mélanges d'arch. et d'hist.*, XXXI, 1911, p. 66 e segg. — Gabrici, *Memorie della R. Accademia di archeologia di Napoli,* 1911, p. 85 e segg. — Helbig, *Götting. gelehrter Anzeiger,* 1912, p. 421 e segg. - Gabrici, *Mon. dei Lincei,* XXII, 1913, c. 322 e segg. e 372 e segg. - Dugas, p. 635. — Gabrici, *Rivista indo-greco-italica,* 1920, p. 129 e segg.

in certo qual modo a tutto quanto ci è dato supporre riguardo il sistema geometrico italico che, come si è accennato nel precedente capitolo, quale ci si appalesa dai prodotti della civiltà chiamata in modo convenzionale villanoviana, si deve considerare come una derivazione imbarbarita e più recente del geometrico ellenico. Costituisce d'altra parte questa ceramica

Fig. 114. — Cratere firmato da Aristonous: naumachia (Roma - Museo del Palazzo dei Conservatori).

italo-geometrica, che si sarebbe irraggiata da Cuma specialmente verso le coste dell'Etruria meridionale, un anello di congiunzione tra i modelli assai superiori ellenici e la ceramica indigena del territorio falisco e della Etruria di argilla non depurata, di forme locali e con decorazione dipinta.

Alla produzione vascolare supposta cumana non saremmo alieni dallo ascrivere un noto cimelio proveniente da Cerveteri (1); è il cratere firmato

(1) *Mélanges d'arch. et d'hist.*, XXXI, 1911, p. 35, fig. 1 t. I e II (Roma - Museo del Palazzo dei Conservatori, alt. m. 0,36).

da un Aristonous (fig. 114), poichè, a quel che sembra, tale è la lettura del nome, da preferirsi a quelle di Aristonophos o di Aristonothos altrimenti proposte [1]: le forme delle lettere usate in questa firma che, dopo quella di Pyrrhos sul citato vasetto proto-corinzio, è la più antica tra quelle a noi

Fig. 115. — Cratere firmato da Aristonous: accecamento di Polifemo (Roma - Museo del Palazzo dei Conservatori).

pervenute, combinano con le forme delle lettere dell'alfabeto calcidese, proprio di Cuma.

Al di sopra della raggiera e dell'ornato a scacchi — e s'impone il confronto col cratere del Fusco da noi addotto — si svolgono due scene, separate fra di loro dalle anse: una delle scene è di carattere realistico, l'altra di contenuto mitico, epperò in questo cratere di Aristonous, come nel vaso argivo di Deianira, che gli è di poco anteriore se non contemporaneo, ap-

(1) Klein, p. 27 e seg. — Walters, I, p. 297 e seg. — Ducati, op. cit. — Buschor, p. 47 e seg. — Perrot, X, p. 82, n. 1. — Nicole, n. 2.

partenendo ambedue già alla seconda metà del sec. VII, abbiamo le prime testimonianze dell'introduzione del mito nel repertorio dell'arte figurata nei vasi dipinti. Nella scena di contenuto realistico si conservano pure le tradizioni della ceramica del Dipylon: è un combattimento navale, ma, al contrario dei vasi del Dipylon, ove si hanno battaglie vicino a terra tra guerrieri di una nave e guerrieri sulla sponda del mare, qui l'incontro avviene in alto mare e la battaglia è nel suo inizio. Le lineette a zig-zag, rappresentanti schematicamente le onde, sono pure un ricordo di arte geometrica come gli ornati a triangoli intrecciati, mentre elemento decorativo nuovo è la rosetta tra le navi; goffe nella loro bambinesca espressione sono le figure dei guerrieri.

Migliore è la scena mitologica (fig. 115), l'accecamento del Ciclope Polifemo per parte di Odisseo e dei suoi compagni come è narrato nell'Odissea (canto IX). Vi è in questa scena la espressione di un'arte figurata, tuttora nei suoi incunaboli, ma che nella sua ingenuità infantile non trascura determinati particolari e che applica nello esprimerli una diligenza assai grande, per cui tutta la pittura acquista un gustoso sapore. Le figure sono espresse con l'ovvio metodo del corpo ricoperto di nero e del capo a semplice contorno. Si sono avvicinati Odisseo ed i suoi compagni al crudele gigante, inconscio del pericolo, ed ora si sollevano sulla punta dei piedi per spingere con maggior sforzo la pertica arroventata nell'occhio del Ciclope. Monotoni potrebbero sembrare gli atteggiamenti delle figure, ma tale uniformità di schemi pare voluta, chè lo scopo meglio poteva raggiungersi con lo sforzo simultaneo di tutti nello spingere la pertica ad un sol tempo, e tale sforzo simultaneo esigeva un ordinato collocamento delle varie persone attorno alla pertica stessa; invero al di là di questa sembrano il primo, il terzo, il quinto personaggio, al di qua il secondo ed il quarto, e pieno di finezza è il motivo dell'ultima figura, di Odisseo, il quale poggia con tutta forza la gamba destra sulla parete dell'antro. Il Ciclope, che già sente l'acuta punta penetrargli nell'occhio, cerca di stornare la pertica con la destra acquistanto forza e cercando di mantenersi eretto coll'appoggiare la sinistra al suolo; pel dolore si ripiegano le gambe e si contraggono i piedi.

Il vaso di Aristonous rappresenterebbe il massimo della potenzialità artistica a cui sarebbe pervenuta la ceramica cumana. Questa ceramica, sorta con repertorio lineare e zoomorfo (pesci, uccelli acquatici, quadrupedi), aveva conservato i suoi caratteri di origine, anche quando nella Grecia propria e specialmente in Atene le ampie scene con figure umane, già in uso nel periodo del Dipylon, andavano sempre più perfezionandosi. Ma è pro-

babile che, seguendo l'impulso che all'arte proveniva dall'oriente, sotto l'influsso di modelli metallici e tessili più che fittili, un ceramista cumano, Aristonous, abbia voluto romperla compiutamente con le viete formule di ornamentazione ed abbia voluto applicare ad un'ampia superficie di un grande vaso gli schemi che gli venivano offerti da prodotti forestieri. Così Aristonous avrebbe compiuto un' opera che non è scevra di mende e che palesa imperizia se non imitativa, certo assimilativa, ed in tal modo acquista un giusto valore la firma di Aristonous in questo suo prodotto singolare, che spicca tra tutto l' altro materiale ceramico dovuto ad officine trapiantate in Campania ed in Etruria.

Fig. 116. — *Oinochoe* italo-geometrica (Londra - Museo Britannico).
da Walters.

Ma questo cratere non costituisce un fenomeno del tutto improvviso; tra i prodotti italo-geometrici è da annoverare una *oinochoe* di provenienza etrusca (fig. 116 e 117) [1], che rispetto al cratere di Aristonous può stare nel medesimo rapporto in cui sta, per esempio, la idria di Analatos rispetto all'anfora dell' Imetto. Infatti attorno al collo di questa *oinochoe* sono figure maschili e femminili, che assai vive analogie hanno con quelle dei vasi del Dipylon ed al Dipylon accennano chiaramente gli altri elementi decorativi geometrici e gli uccelli acquatici, mentre un colorito del tutto italico emana dalle linee curve che, intrecciandosi, formano degli spazi in cui sono posti gli uccelli, dalla sintassi decorativa generale, dall' uso delle punteggiature bianche, il quale uso si constata anche nel vaso di Aristonous.

Fig. 117. — Decorazione del collo e delle spalle di una *oinochoe* italo-geometrica.
da Walters.

(1) Walters, I, t. XXV, H, 242 (Londra, Museo Britannico, già coll. Campanari).

È in questo periodo la massima fioritura in Cipro della ceramica greco-fenicia [1], le cui fasi preparatorie si avvertono già verso la fine del periodo geometrico. È stato osservato [2] che, pur convenendo tale denominazione di greco-fenicia a questo tipo di ceramica, in realtà già dal sec. VIII Cipro entra nel novero dei paesi conquistati dalla Assiria, mentre i Fenici abbattuti e depressi cercano di conservare l'antica loro attività commerciale e la loro potenza marinara in occidente, ove ben presto grandeggia la colonia di Cartagine. Alla signoria assira succede poi in Cipro quella egizia circa alla metà del secolo VI. A Cipro insieme confluiscono durante questo periodo le due correnti assira ed egiziana, quelle due correnti di cultura, che del resto già si possono facilmente riconoscere nella produzione artistico-industriale dei Fenici. Ma, pur con questi influssi stranieri dall'est e dal sud, l'elemento etnico cipriota rimane intieramente ellenico: lo provano le relazioni dei principotti ciprioti col santuario di Delfi e le dichiarazioni dei medesimi di solidarietà coi Greci della Jonia nella rivolta contro i Persiani. Cosicchè, pur avendo sotto tanti aspetti l'arte di Cipro un carattere orientalizzante, tuttavia si segue in essa arte il riflesso di quei graduali progressi dovuti ai centri migliori e maggiori della Grecia.

Le località più ricche in ceramica greco-fenicia sono state le necropoli di Amatunta, di Dali, di Curium, di Marion-Arsinoe (odierna Polis tis Chrysochou) e della odierna Ormidhia. Le tombe sono a forma di camere sepolcrali scavate sotto terra o nella roccia e precedute da un *dromos* o corridoio; ciascuna di queste tombe ha un carattere gentilizio ed i defunti vi sono deposti su letti di pietra o in sarcofagi; ci conservano adunque per tale rispetto le tradizioni dei riti funebri pre-ellenici.

I vasi raccolti in queste tombe o sono di forme grandiose o sono di proporzioni minori ed allora hanno le peculiari sagome o di bariletti o di fiaschetti, che presentano come motivo predominante di ornamento dei cerchi concentrici. Di tali vasi minori è da notare che se ne sono raccolti degli esemplari in Egitto a Nebesheh e che, come è stato arguito [3], provengono essi probabilmente dalle tombe dei mercenari ciprioti, che insieme a quelli jonici militarono nel sec. VII sotto Psammetico. Influssi assiri ed egizi si

---

(1) Perrot e Chipiez, III, 1885, p. 684 e segg. — Von Rohden, p. 1949 e segg. — Brunn, I, p. 126 e segg. — Pottier, I, p. 99 e segg. — Walters, I, p. 250 e segg. e *Catalogue*, I, 2, 1912, p. XVIII e segg. — Dussaud, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Égée*, 1914, p. 243 e segg. — Dugas, p. 645.

(2) Si v. Pottier, I, p. 99 e segg.

(3) Cf. Pottier, l. cit.

mescolano in questi prodotti ciprioti; a fonte assira risalgono invero il rosone, l'albero sacro, ai cui lati stanno araldicamente disposti due animali, le scene di guerra o di caccia; la fonte egiziana si riconosce invece nei fiori di loto, in alcuni particolari del costume, come la pezzuola attorno alle reni (lo *shenti*) di un tipo di personaggio che sostiene un fiore. È quella miscela di motivi di varia origine che si avverte anche nella scultura primitiva cipriota, ma con un intimo carattere ellenico. E rimangono, specialmente nei grandi vasi, nelle anfore, i ricordi dell'arte geometrica ellenica in un complesso di ornamentazione di aspetto appunto geometrico. Nel sistema compositivo si avverte talora la disposizione a zone, talora invece si osserva l'isolamento nel vaso del motivo principale; nelle anfore al collo e alle spalle è riserbata in misura predominante la decorazione e ciò collima con quanto si osserva in prodotti puramente ellenici, poichè in realtà queste anfore cipriote, sia per le sagome loro che per il principio distributivo degli ornati, sembrano una derivazione dalle anfore di stile geometrico in uso specialmente nelle Cicladi. Ma l'oriente si manifesta non solo nella scelta e negli aspetti dei motivi e degli schemi, sibbene anche nel lusso della policromia, già peculiare anche delle fasi precedenti della ceramica cipriota.

Fig. 118. — *Lekythos* a barile cipriota. (Londra - Museo Britannico). da Walters.

Possono dare una idea di questa produzione vascolare una *lekythos* a barile ed un'anfora. Nella *lekythos* (fig. 118)[1] osserviamo come ben convenga alla conformazione globulare del corpo suo la decorazione a cerchi concentrici con ornati a losanghe chiuse da linee parallele e da triangoli neri; la figura di un uccello nel mezzo del vaso è stranamente stilizzata a forma geometrizzante.

In un'anfora frammentata da Ormidhia (fig. 119) [2] una decorazione geometrica, ma raffinata assai, è data all'alto collo, distribuita in tre zone; cominciano a riapparire, dopo il tramonto dell'età micenea, quelle rosette che abbiano visto essere proprie dell'arte orientalizzante, ma del resto sono predominanti i motivi lineari. Ed il contenuto di tale decorazione è analogo a

(1) Walters, I, t. 13 e *Catal.*, I, 2, C., 816, fig. 289 (Londra - Museo Britannico).
(2) Perrot e Chipiez, III, fig. 523 (Nuova York - Museo Metropolitano).

quello di prodotti del continente asiatico, della Siria; si confronti invero un vaso da Gerusalemme [1], risalente forse al secolo IX.

Sulla spalla del vaso è la rappresentazione figurata: è una scena di omaggio che quattro adoranti tributano a due divinità sedute su trono e poste ai lati di una sacra pianta. Tutto è inabile nel rendimento delle forme, ma non vi è già quella inabilità ingenua, in cui si appalesa uno sforzo espressivo come nei puri prodotti ellenici contemporanei, ma vi è una inabilità goffa che denota sciatteria, frettolosità nel ceramista cipriota. Risalta invero il modo ridicolo con cui sono rappresentati gli dei seduti, simili a pieghevoli fantocci di cencio. Come già si è detto, tale produzione greco-fenicia discende sin verso il sec. IV, ma allontanandosi vieppiù delle vie dell'arte per cui gloriosamente progrediva l'arte greca, questa ceramica sempre più torbidamente schematizzata, fredda e sciatta non può ulteriormente essere presa in esame come chiara manifestazione di arte di una stirpe ellenica.

Fig. 119. — Anfora cipriota da Ormidhia
(Nuova York - Museo Metropolitano).
da Perrot e Chipiez.

---

(1) Perrot e Chipiez, III, fig. 478, Pottier, I, p. 3, n. 1 (Parigi - Museo del Louvre) — Un altro vaso consimile proviene da Tell-Taannek (Dussaud, fig. 219).

CAPITOLO QUARTO

I vasi dipinti di stile jonico.

ALL'inizio del sec. VI la preminenza dell'elemento umano sull'elemento bestiale nella decorazione dei vasi greci è ormai assoluta ed a tale preminenza si accompagna la larga introduzione nel repertorio pittorico di scene illustranti le leggende mitiche, rese in sommo grado popolari dai canti dei poeti. E si viene in tal modo a costituire lo stile a figure nere sul fondo chiaro dell'argilla. Naturalmente i varii centri ceramici, sì produttivi durante la fase di arte orientalizzante, seguitano ad essere tali anche coi mutati spiriti dell'arte, se non che durante il sec. VI, mentre alcune fabbriche già floride decadono e si atrofizzano, altre invece già umili e modeste si affermano rigogliose: tra le prime dobbiamo registrare le fabbriche di Rodi, tra le seconde quelle della Laconia e dell'Attica. Le fabbriche della Jonia asiatica e di Corinto vigoreggiano sempre più, per poi decadere nella seconda metà del sec. VI, poichè in questa seconda metà primeggia e trionfa, eclissando ogni altro centro di produzione ceramica, l'Attica; dell'Attica è perciò opportuno tratteggiare lo sviluppo artistico in separata sede.

E, cominciando la rassegna dei centri di produzione in questo sec. VI, prendiamo le mosse da Creta, dall'isola che nei primordi dell'arte figurata greca, e specialmente della plastica, ha avuto massima forza d'iniziativa ed è stata uno dei fattori più energici di progresso. Come pel periodo precedente, così anche per questo periodo la ceramica cretese è male conosciuta, ma per compenso si possiede di essa un esemplare che è certamente un cimelio di primo ordine. Il piatto frammentato da Praisos (fig. 120) [1] è invero l'unico prodotto ceramico cretese che possiamo addurre e che appartiene ai

---

(1) *A. B. S.,* X, 1903-04, t. III (Candia - Museo, diam. orig. m. 0,35).

primi albori di questo periodo, all'inizio del sec. VI; dopo invero, per quanto finora ci consta, Creta scompare dal novero dei centri ellenici di arte ceramica.

Il piatto di Praisos, che aveva senza dubbio destinazione sacra, votiva, rappresenta nel lato principale una scena mitica, mentre della decorazione del lato posteriore è rimasta la figura di un cavaliere. Nella scena di Eracle, che stringe a tutta forza un mostro marino [1], è una scienza delle proporzioni umane e vi è tanto vigore e slancio espressivo nelle agili, pieghevoli membra dell'eroe, che pare che attraverso lunga serie di secoli tenebrosi si siano ravvivate le tradizioni della luminosissima arte cretese pre-ellenica, tale è l'accordo che esiste, anche per l'abbigliamento della figura, tra questo dipinto di Praisos e ciò che seppe esprimere l'arte medesima, per ciò che concerne la figura umana in agitato movimento, sia in pittura che nel rilievo o nella scultura a piccole proporzioni. Ma tutto questo non deve sorprenderci nei riguardi del tondo di Praisos, poichè ciò che da esso a noi si manifesta è comune ad altri prodotti cretesi contemporanei, alle laminette bronzee lavorate e ritagliate a giorno [2]. Dal tondo di Praisos traspare una superiorità per quel che concerne la riproduzione delle forme umane nella pittura ceramica contemporanea; tale superiorità non è che il riflesso della importanza, a cui poco fa si è accennato, dell'isola di Creta nel campo dell'arte primitiva ellenica. Il corpo di Eracle nel piatto di

Fig. 120. — Piatto frammentato da Praisos. (Candia - Museo).
da *A. B. S.*

(1) L'Elderkin in *A. B. S.*, 1910, p. 190, vi riconosce la scena di Teseo portato su dalle profondità del mare da un pesce.

(2) Sulle laminette bronzee cretesi si veda De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, I, 1913, n. 93 e 94, tav. 11 (Parigi, Museo del Louvre); si cfr. la mitra cretese da Retimno in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, t. XXIII (Candia - Museo).

Praisos è intieramente disegnato a contorno; tecniche differenti presentano invece le figure del mostro marino e del cavaliere; quello è in nero con bianco sovrapposto e con particolari graffiti (la tecnica che prevarrà in questo periodo), questi è invece del tutto ricoperto di colore bianco-rossastro.

La superiorità dell'isolato cimelio ceramico dell'isola di Creta rispetto ai prodotti contemporanei di altre fabbriche risalta in chiaro modo, qualora si istituisca un confronto con altri due preziosi monumenti della pittura ceramica, con un piatto da Tera e con un piatto da Camiro nell'isola Rodi. I sepolcreti di Tera, che hanno offerto sì esuberante messe di vasi geometrici, hanno ridato alla luce un vaso solo di arte più avanzata, cioè il suddetto piatto che, date le particolarità sue stilistiche, siamo indotti a riconoscere come strettamente apparentato, anzi come spettante alla corrente di arte ceramica rappresentata da vasi di Milo e di Delo. Senza dubbio la produzione locale nell'isola di Tera subisce un arresto completo nel corso del sec. VII.

Fig. 121. — Piatto policromo da Tera (Tera - Museo). da *Thera*.

Il piatto che qui c'interessa (fig. 121) (1) è adorno in uno solo dei lati ed ha quattro protuberanze egualmente distanti l'una dall'altra, mentre due fori in cima indicano che vi doveva essere inserito un filo metallico, per cui il piatto stesso poteva essere appeso ad una parete, manifestamente di un tempio. Costituiva dunque il piatto non tanto un recipiente quanto un *pinax* votivo, in modo conforme al *pinax* di Praisos. Ed il contenuto della scena figurata suffraga tale spiegazione. Due donne, la cui parte inferiore delle gambe è tagliata fuori dalla orlatura del vaso, sono rappresentate in piedi l'una di fronte all'altra e sembrano in animato colloquio; ognuna stringe nella mano

(1) *Thera*, II, t. II (Firà in Tera - Museo, diam. m. 0,25).

una corona, simbolo di offerta votiva. Il disegno, molle nei tratti suoi schematici, ci si manifesta come una ulteriore gradazione rispetto alle anfore melie, che adducemmo nel precedente capitolo ed è del tutto consono con quello di altri prodotti cicladici, che possono discendere sino ai primi tempi del sec. VI; un frammento di vaso di Delo [1], che esibisce una parte di figura muliebre impugnante nella destra una corona, è il termine più opportuno di assai convincente confronto.

Ma il piatto di Tera con la sua rigidezza e goffaggine arcaiche è assai inferiore a quello di Praisos. Ciò che rende poi in special modo interessante il piatto di Tera è la sua policromia ricca, variata, purtroppo oggi evanida assai. Su di uno sfondo violetto chiaro si distaccano le figure, le cui carni ed i cui vestiti erano bianchi, mentre alcuni particolari sono in rosso brunastro. Cosicchè, se per lo stile il piatto di Tera si ricollega in modo sì stretto coi vasi di Milo e di Delo, per il principio seguito nella decorazione fortemente se ne distacca con effetto opposto, poichè le figure, invece di risaltare a tinta scura su fondo chiaro, risaltano chiare su fondo scuro. Vi è quasi il principio che a distanza di parecchi decenni verrà inaugurato con sì grande fortuna nella ceramica attica, che dalle figure nere passerà alle figure risparmiate nel colore dell' argilla. Ma il piatto di Tera costituisce un mero tentativo isolato, nè è dovuto alla volontà di un ceramista desideroso di innovare di punto in bianco la tecnica della pittura vascolare; forse la tecnica da lui seguita e che è eccezionale in un prodotto di pittura ceramica, gli sarà stata suggerita da quanto appariva nell' arte maggiore pittorica, rispetto alla quale la ceramica non doveva nè poteva essere che in ritardo assai grande.

Fig. 122. — Piatto rodio detto di Euforbo. (Londra - Museo Britannico).
da Salzmann.

(1) Perrot, IX, fig. 241 (Reneia - Museo).

Alla produzione rodia a zone zoomorfe con schemi e motivi di carattere meramente decorativo, già alla fine del periodo precedente cominciano a sostituirsi alcuni prodotti, in cui meglio si afferma la importanza della figura umana o della figura demonica espressa isolatamente. Ma nello inizio di questo periodo c'imbattiamo in un piatto di Camiro [1] con una vera scena figurata. Nel piatto detto di Euforbo (fig. 122) è una lotta di due guerrieri in piena armatura su di un caduto, e tale lotta è nobilitata e, per dir così, proiettata nell'ambiente del mito con l'aggiunta di nomi eroici: i duellanti si chiamano Menelao ed Ettore, il cadavere ha il nome di Euforbo; con ciò è chiara l'allusione ad un noto episodio del canto XVII della Iliade, ma evidenti sono le differenze col testo omerico, in cui Menelao non accetta il combattimento con Ettore; d'altra parte nulla ci induce a credere che il ceramista si sia ispirato ad una differente versione dell'episodio.

La scena rappresentata poggia su di un esergo con listello a treccia e con segmento di cerchio a baccellature ed in questo si segue la tradizione dei piatti rodî; mentre ciò che colpisce a prima vista è la presenza di numerosi riempitivi, che occupano qualsiasi spazio lasciato vuoto dai corpi dei tre eroi e che offuscano la chiarezza della scena, imbarazzando il nostro sguardo. Sono i soliti riempitivi della ceramica rodia, che denotano la forza della consuetudine nello esprimerli in tanti e tanti prodotti, dalla quale consuetudine non ha potuto il ceramista rodio ancora liberarsi; ma tra cotali riempitivi spicca nell' alto un angolo a scacchi che esce da spirali ed ai cui lati, costituenti in tal modo come un naso stilizzato, sono posti due occhi. È da riconoscere in questi due occhi un elemento desunto dall'Egitto, in cui fin da tempi remoti gli occhi, espressi su monumenti in special modo funerari, erano un simbolo profilattico contro qualsiasi influsso maligno apportatore di disgrazia. E questo simbolo per mezzo degli Joni passa in Grecia e, applicato su monumenti ceramici, conserva sempre il suo carattere di difesa contro il male.

Pur con tutto questo affollarsi di riempitivi, nel piatto di Euforbo si appalesa indiscutibilmente una tendenza a distogliersi dai vieti soggetti ed a cimentarsi con nuovi schemi figurati, tendenza che è naturale si eccitasse anche nei ceramisti rodii in mezzo al rinfocolarsi di nuove energie e di nuovi ardimenti nell'arte alla fine del sec. VII. Ma la ceramica rodia ormai aveva compiuto il suo ciclo, meraviglioso per quanto concerne l'arte orientalizzante, ed il tentativo che ci appare affrontato in questo piatto di

---

(1) Salzmann, *La nécropole de Camiros,* 1866-75, t. LIII (Londra - Museo Britannico, diam. m. 0,38).

Euforbo non avrà quasi nessuno ulteriore sviluppo. Ingenui sono gli schemi dei guerrieri del vaso in questione ed in un ingenuo disegno primitivo sono espresse le forme loro; naturalmente anche qui, come nel piatto di Tera dobbiamo constatare una inferiorità artistica rispetto al piatto di Praisos. Ma anche nel piatto rodio, come negli altri due cimeli ceramici di Creta e di Tera, è la policromia che trionfa, quella policromia che quasi prepara la formazione dello stile a figure nere e che nelle fabbriche non attiche si costituisce nei varî suoi caratteri più tardivamente che nella produzione dovuta ad Atene. Una tonalità giallo-chiara ricopre il fondo del vaso di Euforbo; ma altri quattro colori sono adoperati per le figure e per le ornamentazioni: il nudo delle carni è ricoperto di un giallo-carico, in bianco sono le corazze, gli schinieri, l'elmo di Ettore, altri particolari sono in rosso-porpora ed altri infine sono in nero. Si aggiunga che nell'uccello che serve di emblema allo scudo di Ettore vi sono linee graffite e l'uso del graffito sull'argilla, che già vedemmo essere stato introdotto dalla ceramica corinzia, ci richiama all' occidente ellenico. E, a tale proposito, si è notato che il *lamda* del nome di Menelao ha una forma peculiare dell' alfabeto argivo, sicchè si è voluto supporre [1] che il piatto di Euforbo fosse stato eseguito in Argo, la quale ipotesi è assolutamente da eliminare, poichè quasi tutti i caratteri suoi ricollegano il vaso alle fabbriche rodie, mentre nulla l' Argolide ha offerto di consimile. Meglio invece la presenza del *lamda* argivo si spiega col fatto che Rodi fu in parte colonizzata da emigrati della città di Argo (Tucidide, VII, 57).

Fig. 123. — Piatto rodio con la figura di Perseo (Londra - Museo Britannico). da Salzmann.

La ceramica rodia non si addentra di molto nel sec. VI; essa si esaurisce e scompare nel decorso del secolo, soffocata come fu dalla esuberanza produttiva di altri centri ceramici. Un piatto di Camiro (fig. 123) [2] costituisce un curioso esempio di prodotto a figure nere dovuto a Rodi: è rappresen-

---

(1) Dümmler, *Jahrbuch d. Instit.*, VI, 1891, p. 263 e segg. — Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, 1894, p. 8; si v. la critica a tale ipotesi del Furtwängler, *Berliner phil. Wochenschrift*, 1895, p. 201 e Pottier, I, p. 147 e seg.

(2) Salzmann, op. cit., t. LV (Londra - Museo Britannico, diam. m. 0,20).

tato un personaggio corrente a destra con un cane, che pure è in corsa nella medesima direzione, e nel personaggio rappresentato si è riconosciuto Perseo, e per la piccola cesta che ha nella sinistra e che doveva servire a contenere la testa della Medusa, e pei risvolti delle sue calzature, nei quali è ovvio riconoscere le alette che servirono al volo dell'eroe. L'esaurimento della ceramica rodia ci appare da alcuni caratteri, dal mantenimento di riempitivi che in pieno secolo VI rappresentano un vero anacronismo, dal disegno fiacco, rilassato, non sentito della figura di Perseo. È un'arte moribonda che ci appare da questo dipinto ceramico, in cui i contorni delle figure sono ormai espressi con tratti a graffito, con quella tecnica che in età contemporanea andava affermandosi con tanta virtuosità nelle officine ceramiche di Atene.

Fig. 124. — La *oinochoe* detta Chigi (Roma-Museo Nazionale di Villa Giulia).

Lo sviluppo ultimo cui raggiunse la ceramica del nord-est del Peloponneso, la quale convenzionalmente è designata col nome di proto-corinzia, è rappresentata nel principio del sec. VI da un insigne cimelio, che non a torto si giudica come il capolavoro della intiera serie, cioè da una *oinochoe* proveniente dalle vicinanze di Veio e chiamata Chigi dal suo primo possessore (fig. 124) (1). Questo vaso ci offre in uno stadio più sviluppato i caratteri di eccellenza miniaturistica nel disegno che già constatammo in vasetti proto-corinzi del secolo precedente. Ma in questa *oinochoe* lo stile e la tecnica palesano innegabili i benefici influssi esercitati dalla Jonia e da Creta, mentre vi vediamo tuttora seguito il metodo decorativo a zone. La forma del vaso è quella delle *olpai* etrusche ed è estranea ai rinvenimenti in solo greco: sarebbe stato fabbricato in Italia il vasetto Chigi da ceramista immigrato? Attorno alla espansa imboccatura

(1) *Antike Denkmäler*, II, t. 44-45 (Roma - Museo Nazionale di Villa di Papa Giulio, già coll. Chigi, m. 0,26).

Fig. 125. — Scene figurate sulla *oinochoe* Chigi.

da *Antike Denkmäler.*

è il complicato intreccio di fiori di loto sbocciati e di palmette; espresso in bianco su fondo nero, pare quasi, a distanza di parecchi secoli, che rinnovi la tecnica, che sì squisitamente fu seguita nei vasi pre-ellenici del tipo di Kamares. Tale indirizzo tecnico si constata come seguìto in tutto il vaso per quanto concerne gli ornati.

Due sono le maggiori zone figurate (fig. 125); a ciascuna di esse sottostà una minore zona, in cui è ripreso il tema tanto caro ai ceramisti della serie proto-corinzia, cioè la caccia alla lepre. E nella fascia superiore è l'imminente cozzo di due schiere di guerrieri che, offendendosi con le lancie e difendendosi con gli scudi rotondi, con decisa risolutezza si avanzano gli uni contro gli altri; in una delle due parti avversarie tra una fila e l'altra dei guerrieri è un giovine trombettiere, il cui suono eccita al combattimento. La fascia inferiore, più ampia, è divisa a metà da una figura di doppia Sfinge con unico volto di prospetto; a sinistra è una festiva processione di cavalieri e di un cocchio, a destra è una sanguinosa caccia al leone a cui segue, purtroppo frammentata, la rappresentazione del giudizio di Paride. È l'elemento mitico che s'incontra in un complesso di scene generiche, fenomeno questo che prepara il trionfo completo dell'elemento medesimo nella decorazione artistica. E la scena mitica ha le iscrizioni che designano i personaggi, quelle iscrizioni che valgono in altri casi, come nel piatto rodio di Euforbo, a trasformare in mitologiche le scene generiche.

Se le figure di guerrieri ci appariscono come una trattazione più evoluta del tema che già vedemmo nell'ariballo Macmillan con esperienza e con potenza maggiore di arte, per cui le figure ormai più non sono sottili, incorporee ombre, vi è nella scena della caccia al leone una impronta essenzialmente jonica, sia pel contenuto suo che per la vivacità sua espressiva; il leone ha atterrato uno dei cacciatori e lo addenta alle spalle, ma i compagni vibrano validi, frettolosi colpi di giavellotto nei fianchi della belva e sgorga il sangue che il ceramista ha riprodotto mediante larghe chiazze purpuree. E nella caccia alla lepre nella zona sottostante tutto è reso con una animazione, accompagnata da una ricerca del particolare e del pittoresco che collima appieno coll'indirizzo dell'arte jonica. Nè la caccia è limitata alla sola lepre; vi sono una volpe e dei cerbiatti e, dietro folti cespugli, stanno nascosti in agguato i cacciatori; uno di essi, per sorprendere la lepre, si è completamente sdraiato dietro un cespuglio, un altro, pure nascosto, trattiene con ambo le mani il cane pronto a slanciarsi; egli porta inoltre sulla spalla sinistra appese ad un bastone due lepri già prese.

Si aggiunga la delicata, varia policromia; pel nudo delle carni maschili,

per alcune bestie, per altri particolari il ceramista ha adoperato un colore grigiastro; invece i volti della doppia Sfinge e delle dee nel giudizio di Paride sono espressi a semplice contorno, la quale differenza porterà nella pittura a figure nere completamente sviluppata al color nero pei personaggi maschili, al bianco pei femminili. Ed il nero ed il bianco ed il semplice contorno sono usati con varietà gradevole assai all'occhio nelle figure bestiali, mentre e di bianco e di nero e di rosso-porpora sono dipinti alcuni particolari e mentre infine felice contrasto producono in questa *oinochoe* le parti ornamentali in chiaro su fondo nero e le parti figurate in policromia sul fondo giallastro-chiaro dell'argilla.

La esecuzione è fine assai nelle minuscole figure, le quali nella riproduzione e dell'assieme e delle parti in schemi vivaci palesano affinità con quanto ci è noto da prodotti di arti minori di Creta, che ci testificano la parte predominante, che negli inizi dell'arte figurata ellenica ebbe la grande isola gloriosa e di cui ricordi ci sono rimasti nella tradizione letteraria nelle notizie leggendarie riferibili a Dedalo e ai Dedalidi, trasmigrati nel Peloponneso per importarvi e svilupparvi l'arte del grande maestro. Residui di aspetti del passato sono nella *oinochoe* alcuni riempitivi, ormai ristretti e meschini, come forme che non tarderanno a scomparire. Ma la *oinochoe* rappresenta uno degli ultimi prodotti della ceramica proto-corinzia, la quale scompare nei primi anni del sec. VI, assorbita come fu dalla mirabile fioritura della ceramica corinzia della prima metà del secolo stesso.

Le fabbriche corinzie tengono invero, nel cinquantennio dal 600 al 550, il primato indiscusso nella esportazione della merce ceramica ed in grande folla i vasi corinzi, siano minuscoli per gli unguenti odorosi, siano grandi pel vino dei conviti, innondano i mercati esteri, specialmente quelli di Etruria. Ma attorno alla metà del sec. VI vi è la sostituzione completa delle fabbriche attiche alle corinzie e queste rapidamente decadono, si atrofizzano, muoiono. Il gusto pei vasi fittili corinzi, in cui era la eco della grande pittura fiorita a Corinto e nella vicina Sicione e di cui scarse notizie desumiamo dagli antichi scrittori e specialmente da Plinio (*N. H.*, XXXIV, 15), rinacque solo dopo parecchi secoli; da Strabone (VIII, 381) sappiamo invero che poco tempo prima della morte di Giulio Cesare i veterani, collocati dal grande dittatore nel territorio corinzio, si davano ad affaticate, affannose ricerche di tombe arcaiche per strapparne bronzi e vasi fittili corinzi che col nome di *nekrokorinthia* andavano a ruba nel mondo degli amatori di antichità a Roma; tale passione, che divenne talora smania di collezionisti, ci è comprovata da passi di Cicerone (*Paradossi,* V) e di Svetonio (*Tiberio,* 34).

Nella ceramica corinzia si constata il mantenimento, anche nel sec. VI, di piccoli vasi o con forme vegetali o con esseri bestiali e favolosi [1]; tale decorazione sembra consacrata dall'uso per quanto concerne i prodotti minori destinati a contenere pomate ed oli profumati; ma invece rigogliosa si espande nei vasi maggiori la decorazione figurata, in cui predilette sono le illustrazioni di miti. In tal modo quella corrente mitologica, che già si avverte nella ceramica corinzia del secolo VII, si afferma ora sovrana, senza dubbio sotto l'influsso della grande arte pittorica corinzia, che fiorì sotto la dinastia dei Cipselidi, e di pieno accordo con la grande attività di arte e d'industria, per cui nella prima metà del sec. VI rivaleggiò Corinto con Calcide ed in cui nella seconda metà del medesimo secolo Corinto fu raggiunta e sorpassata da Atene.

Fig. 126. — *Lagynos* corinzio (Bonn - Museo). da *Ath. Mitt.*

Un prodotto di transizione alla pittura ceramica corinzia di contenuto figurato completamente evoluto nei suoi caratteri, è un vaso a forma di piccolo fiasco o *lagynos* (cf. fig. 126) proveniente da Kleonai (Peloponneso) [2] ed insignito dalla firma di Timonidas [3], che si professa autore della decorazione figurata. Dopo Chares è il secondo nome di ceramista in cui c'imbattiamo nella produzione corinzia, e lo stesso nome di Timonidas ci appare in uno [4] di quei quadretti fittili o *pinakes*, che costituiscono una serie numerosissima e pregevolissima di monumenti per la conoscenza della pittura corinzia, provenienti da Pente-Skouphia, a due chilometri a sud-ovest dell'Acrocorinto [5]. In questi *pinakes* ci appare un altro nome di ceramista e cioè Milonidas [6], come autore di un esemplare e con questo Milonidas si compie la triade, sinora a noi nota, di ceramisti corinzi.

---

(1) Sulla ceramica corinzia a scene figurate si v. Rayet e Collignon, p. 63 e segg. — Wilisch, op. cit., p. 45 e segg. e p. 64 e segg. — Pottier, II, p. 443 e segg. — Walters, I, p. 317 e segg. — Hauser in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 1 segg. — Perrot, IX, p. 614 e segg. — Buschor, p. 60 e segg. — Dugas, p. 638 — Herfold, p. 62 e seg.

(2) *Ath. Mitt.*, XXIX, 1905, t. VIII. — Collignon e Couve, n. 620 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(3) Klein, p. 28 e seg. — Wilisch, p. 51 e seg. — Welcker, *Ath. Mitt.*, XXIX, 1905, p. 199 e segg. — Perrot, IX, p. 245 e p. 617 e seg. — Nicole, n. 5 — Buschor, p. 61.

(4) *Antike Denkmäler*, I, t. 8, 13.— Furtwängler, n. 846 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(5) Rayet, *Gazette Arch.*, 1880, p. 101 e segg. — Collignon, *Mon. grecs*, 1882, p. 21 e segg. — *Antike Denkmäler*, I, t. 7-8, II, t. 23, 24, 29, 30, 39, 40. — Pernice, *Jahrbuch des Inst.*, XII, 1897, p. 9 e segg. — Perrot, IX, p. 237 e segg.

(6) *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, t. 1, 4. — Nicole, n. 4 (Parigi - Museo del Louvre).

Il vasetto di Timonidas (fig. 127) si ricollega strettamente, sia per la tecnica che per lo stile, con la *oinochoe* proto-corinzia da Veio; ma la fabbrica sua corinzia è provata in modo indubbio dalle inscrizioni condotte nell'alfabeto di Corinto, mentre le stringentissime analogie con la *oinochoe* suddetta e però con la produzione chiamata proto-corinzia assodano, a mio avviso, del tutto la ipotesi dell'origine del nord-est del Peloponneso per l'intiera produzione medesima. Si osservi tuttavia che il disegno del vasetto di Timonidas appare un pò più sviluppato rispetto a quello della *oinochoe*.

La decorazione sul vasetto è ancora su di un fondo giallastro e tuttora a semplice contorno sono espresse le parti ignude delle figure femminili, i

Fig. 127. — Rappresentazione del *lagynos* di Timonidas (Atene - Museo Nazionale). da *Ath. Mitt.*

chitoni, uno dei cavalli, e, come nella *oinochoe*, vi è un gradevole contrasto tra parti oscure e parti chiare, ma le figure maschili sono già in nero.

Il mito trattato è quello dell'agguato teso da Achille al giovinetto Troilo, che aveva condotto ad abbeverare i cavalli suoi alla fonte. Achille sta accosciato dietro un albero, che protegge coi suoi rami la fonte; ricorda egli gli opliti della *oinochoe* suddetta, mentre l'albero ci riporta ai cespugli della scena di caccia della stessa *oinochoe*. Polissena attinge l'acqua ed il giovinetto Troilo aspetta che la sorella abbia riempito il recipiente per condurre il cavallo bianco ed il cavallo nero ad abbeverarsi. Altri tre personaggi, tra cui il vecchio Priamo, compiono la scena; lo stesso mito, in un momento posteriore, nel tragico inseguimento dell'innocente fanciullo regio, vedremo trattato nella ceramica attica nel celebre vaso François. Dalla scena del vasetto di Timonidas, improntata di una calma foriera di tempesta, sono ormai scomparsi i parassitari riempitivi; ultimo residuo è una palmetta espressa al di sopra del nome di Achille. Il benefico influsso della Jonia è tuttora avvertibile in questo prodotto corinzio, ma le forme hanno angolosità mi-

nore che nella *oinochoe* presa da noi in esame e l'occhio della figura maschile ha già assunto la forma rotonda, convenzionale e propria dei vasi a figure nere, alla cui serie appartiene il vasetto di Timonidas.

Ma nella ceramica corinzia del secolo VI occupano un posto importante i vasi grandiosi, in cui meglio possono esplicarsi le scene figurate che derivano dalla grande pittura parietale sicionio-corinzia. E tra questi vasi maggiori spicca come forma prediletta il cratere a colonnette, da cui nella ceramica attica si svilupperà la cosiddetta *kelebe*. Ma non mancano le idrie e le anfore, mentre, conformandosi a quanto producevano contemporaneamente le officine joniche ed attiche, le forme della tazza e della brocca sono pure coltivate dai ceramisti di Corinto. Ormai non sono più vasetti per l'abbigliamento e l'abbellimento della persona, ma vasi pel convito piacevole e la introduzione di queste forme novelle di vasi nel repertorio dei fabbricanti di Corinto è senza dubbio dovuta alla necessità di dover mantenere quegli sbocchi commerciali all'estero, specialmente in Etruria, in cui Corinto avvertiva la forte concorrenza della Jonia e di Atene; in tal modo la grande città dell'istmo cercava di meglio accontentare le esigenze dei ricchi acquirenti dell'estero, che nei loro gioiosi festini solevano usare stoviglie di lusso gaie ed insigni per le sapienti decorazioni e per le attraenti scene figurate.

Il cratere a colonnette è così denominato per la forma delle due anse, ciascuna delle quali è come composta di due parti, di un manico semicircolare che si stacca verticalmente dalla parte più gonfia del recipiente e di una espansione quadrangolare della orlatura del vaso. Nella maggior parte di questi crateri il campo da decorare si divide in due fascie; più alta è la superiore. Una serie di questi crateri contiene tuttora in modo esclusivo l'antica decorazione a forme animalesche o mostruose, ma in molti esemplari tale contenuto zoomorfo si restringe agli spazi sotto le anse nella zona superiore e all'intiera zona inferiore; in altri esemplari infine gli animali ed i mostri sono completamente eliminati. Ma in questi ultimi crateri, nella zona secondaria, prendono per lo più posto quelle figure di cavalieri in corsa l'uno dietro l'altro, che in esemplari precedenti sono espressi nella fascia al di sopra del fregio zoomorfo. Le corse dei cavalieri costituiscono un tema frequente in questi crateri a colonnette; altri temi trattati sono le danze burlesche, i banchetti, le partenze per la battaglia, i combattimenti. E tali scene di carattere generico acquistano talora una importanza mitologica mediante l'aggiunta di nomi eroici accanto a ciascun personaggio. Ma non mancano scene mitiche meglio specificate dalla azione o dall'aspetto delle

figure esibite, ed i soggetti sono attinti dai cicli di Eracle, tebano, troiano, e dall'ambiente dionisiaco.

Per la tecnica occorre notare che l'argilla ha dapprima il solito colorito giallo-pallido, ma in seguito assume una tonalità più calda giallo-rossastra; forse ciò avviene per l'assillante spirito di emulazione coi prodotti jonici ed attici. E dapprima le carni dei personaggi maschili sono ricoperte di rosso, mentre le donne sono espresse a semplice contorno, ma ben presto l'uso del nero per gli uomini e del bianco per le donne non soffre eccezioni, nè mancano esempi misti, in cui cioè i due indirizzi pittorici sono insieme congiunti, come in un cratere da Cerveteri [1] con la scena del banchetto offerto da Euritio ad Eracle. Si aggiunga l'uso del rosso e del graffito nei particolari. E l'occhio dell'uomo ha, come nella ceramica attica, la forma di cerchiello, con due lineette laterali, mentre in quello della donna conserva lo schema amigdaloide della pittura jonica.

Questi crateri a colonnette, come del resto vasi corinzi di altre forme a scene figurate, sono usciti in grande abbondanza da sepolcreti etruschi, specialmente di Cerveteri, onde si era già affacciata la ipotesi [2] che tutta questa produzione non dovesse ritenersi come importata da Corinto, ma si potesse credere come fabbricata in centri etruschi o, meglio, nella sola Cerveteri da ceramisti di Corinto. Dagli scavi eseguiti nel 1896 [3] in questa città sono venuti alla luce e un esemplare e frammenti di due esemplari di crateri a colonnette, nè mancano crateri di sicura provenienza corinzia [4], ma questi campioni proprio di Corinto rappresentano come lo stadio preparatorio a quella forte espansione di vasi a scene ampie e per lo più mitologiche e che in sì grande maggioranza provengono dal territorio ceretano. Onde non è da escludere [5] che la fabbricazione di tal genere di vasi grandiosi, iniziata a Corinto, si sia continuata in Etruria e precisamente a Cerveteri, tanto più se si pensa che la tradizione letteraria ci offre chiare testimonianze dell'approdo di elementi corinzi nelle sponde del Tirreno con la leggenda di Demarato. A proposito invero di tale leggenda Strabone (V, 2, 2) afferma che il detto nobile corinzio venne accompagnato da artisti e da artigiani; i nomi di tre di tali artisti specifica Plinio (*N. H.*, XXXV, 152) e

(1) *Mon. d. Inst.*, VI-VII, t. XXXIII — Pottier, E, 625 (Parigi - Museo del Louvre, m. 0,46).

(2) Helbig, *Ann. d. Inst.*, 1863, p. 210 e segg.; si v. invece lo stesso in *Homerische Epos*, p. 207. — Brunn, *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*, 1871, p. 87 e segg. — Arndt, *Studien zur Vasenkunde*, 1887. Si cfr. per la questione Wilisch, op. cit., p. 108 e segg.

(3) Richardson, *American Journal*, 1898, p. 195 e segg.

(4) Hackl, n. 344, t. 11, fig. 39-42 (Monaco - Collezione di Vasi, cm. 31).

(5) Si v. Perrot, IX, p. 628 e segg.

Fig. 128. — La partenza di Amfiarao e i giuochi in onore di Pelia su cratere corinzio (Berlino - *Antiquarium*). da Furtwängler e Reichhold.

sarebbero Eucheir, Diopos, Eugrammos ovvero il Buonformatore, il Perforatore, il Buonpittore simboleggianti, come ognun vede, in certo qual modo anche le differenti attitudini del buon ceramista e del buon coroplasta.

Il cimelio più insigne di questa produzione corinzia di contenuto mitologico è il cratere a colonnette detto di Amfiarao da Cerveteri (fig. 128 e fig. 163) [1]; invero la scena principale che adorna questo cratere si riferisce al commiato, foriero di lutto, che Amfiarao prende dalla casa sua. Già è pronto il cocchio su cui in abito di auriga è Baton, a cui una servente, Leontis, ha offerto la libazione usuale di addio. E sul cocchio sta per salire Amfiarao per la spedizione contro Tebe, da cui ben sa di non poter ritornare; e però lo sguardo suo di risentimento e di collera si rivolge alla causa del suo male, alla moglie Erifile che, tenendo in mano la fatale collana di Armonia, prezzo della sua perfidia, preoccupata per quanto ha commesso, opportunamente si è collocata in fondo, dietro la numerosa sua figliolanza. Due sono le figlie, Damonassa ed Euridice e due sono i maschietti lasciati anonimi, di cui uno è portato sulle spalle della nutrice Ainippa; dei figli il più grandicello è Alcmeone, colui che vendicherà il padre. Dinnanzi al cocchio è un garzone di stalla e, seduto, assorto in tristi pensieri, è Halimedes, un servo canuto che, appunto per la età, è presago dei mali che dovranno funestare la casa del re e padrone suo. Ma a specificare meglio la scena e ad infonderle un carattere di più spiccata accuratezza espressiva sono nello sfondo due costruzioni di stile dorico, due facciate di edifizi che alludono alla dimora principesca di Amfiarao; animano poi il dipinto alcune figure di animali (un porcospino, due lucertole, una lepre, uno scorpione, un serpente, un uccello) che costituiscono, introdotti in scene figurate, un elemento derivato dalla Jonia e che qui significano quelle bestiole, che nelle case greche dovevano essere comuni, come anche oggidì sono comuni nelle dimore del mezzogiorno.

Alla scena del ciclo tebano corrisponde nell'altra metà della fascia superiore una scena del ciclo degli Argonauti: tre giudici sono espressi seduti per la gara di corse di quadrighe; due lottatori hanno i nomi di Peleo e di Ippalcmo e da questi nomi come dai nomi dei corridori e dei loro giudici desumiamo che qui si tratta di una scena illustrante i giuochi funebri celebrati in onore del re Pelia. L'intreccio dei carri in corsa furiosa è reso con effetto assai bene raggiunto, ma la reciproca relazione degli aurighi e dei

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 121 e 122 — Furtwängler, n. 1655 (Berlino - Musei, *Antiquarium*, cm. 46).

cavalli e delle ruote dei carri non è esatta; ma tale inesattezza non deve essere tenuta a carico del ceramista, che ha saputo esprimere con tanto senso di arte il rincorrersi e l'affollarsi di quadrighe dirette ad una unica mèta. E nella zona inferiore abbiamo gli ovvi cavalieri in corsa, gli ovvi schemi di combattenti ripartiti a coppie.

Nella circostanziata descrizione che fa Pausania (V, 12, 4) della celebre arca di Cipselo, esistente ancora ai suoi tempi nello Heraion di Olimpia, nella enumerazione delle varie scene ivi espresse, è parola e della partenza di Amfiarao e dei giuochi funebri in onore di Pelia; non solo, ma ciò che Pausania esprime nei suoi vari particolari concernenti la prima di queste due scene, collima in modo sorprendente con quanto è espresso dal cratere ceretano. Il quale perciò ci offre una idea fedele di quanto in parte costituiva la ornamentazione figurata dell'arca; la somiglianza invero tra i due monumenti doveva essere stringentissima, poichè ambedue appartengono al medesimo ambiente di arte corinzia: essendo stata l'arca di Cipselo offerta in Olimpia forse all'inizio del sec. VI da Periandro ed appartenendo il vaso tuttora alla prima metà del secolo medesimo, come appare, tra l'altro, dalla assenza di ogni espressione nel panneggiamento, se ne deduce che il cratere può offrirci una idea esatta dell'arca anche per ciò che concerne lo stile. Tanto più che nel vaso l'opportuno avvicinamento ed il contrasto pieno di effetto dei colori nero, bianco, rosso sul fondo rossastro dell'argilla danno quasi la impressione di un'opera non tanto pittorica, quanto d'intarsio a vari colori, di quell'intarsio che costituiva appunto la tecnica decorativa della celebre arca. Ma il vaso non dipende dall'arca, sibbene ambedue i monumenti risalgono ad una fonte comune, la quale noi dobbiamo supporre che fosse data dalla grande pittura di affresco, florida, come già si è ripetutamente accennato, a Corinto in questo felice periodo di espansione commerciale e di attività industriale.

Un ulteriore documento di arte ceramica corinzia possiamo brevemente esaminare in un'anfora da Cerveteri (fig. 129) [1]. Nel quadro principale è una scena mitica del ciclo tebano improntata di violenza tragica e funesta. Tideo coglie di sorpresa la giovine Ismene con l'amante Periclimene; impetuoso irrompe con la spada snudata sulla donna; ma ignudo l'amante fugge, cercando di sottrarsi dai colpi del terribile eroe e, per indicare la viltà sua, in modo originale il ceramista ha rivestito il corpo di color bianco, di quel

---

(1) *Mon. d. Inst.*, VI-VII, t. XIV — Perrot, IX, fig. 356 — Pottier, E, 640 (Parigi - Museo del Louvre, cm. 32).

colore che costantemente è riserbato all'imbelle corpo femminile e gli ha dato inoltre la forma dell'occhio proprio delle donne. Dell'episodio mitico, che forse nel ciclo tebano era un riscontro all'episodio di Troilo nel ciclo troiano, abbiamo notizia che fu cantato da Mimnermo (v. l'argomento di Sallustio alla *Antigone* di Sofocle). Si osservi in questo dipinto vascolare l'ingenuo tentativo di rappresentare di fronte il petto di Ismene con il convenzionale rendimento delle mammelle con due cerchi ed un punto in mezzo. La figura del giovinetto Clito a cavallo è un riempitivo della scena, la quale comporta solo tre personaggi; essa è stata introdotta per riempire lo spazio, che altrimenti sarebbe rimasto vuoto, a sinistra, ed è stata desunta dagli ovvi fregi di giovini cavalieri. Anche questa anfora di Tideo, come il cratere di Amfiarao non può discendere più in giù del 550.

Fig. 129. — L'uccisione di Ismene su di un'anfora corinzia (Parigi - Museo del Louvre).

da Perrot e Chipiez.

Passiamo ora ad altre fabbriche attive assai attorno a questa metà del secolo VI. Sulla base di un insigne cimelio, in cui la scena figurata ci trasporta in ambiente libico e precisamente cirenaico, si supponeva sino a pochi anni or sono che una serie di vasi, che si aggruppano attorno al suddetto cimelio e che sono venuti alla luce da varie località e in Etruria e nella Magna Grecia, e a Naucrati e a Samo, appartenesse ad un centro di attività ceramica da fissare a Cirene (1). Ma per gli scavi di recente eseguiti

(1) Löschke, *De basi quadam prope Spartam reperta,* 1879 (ceramica dorica, o Sicione o Sparta) — Puchstein, *Arch. Ztg.,* 1881, p. 215 e segg. (Cirene) — Milchhöfer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland,* 1883, p. 171 e segg. (Creta) — Pottier in Dumont e Chaplain, p. 77 (indeciso) — Rayet e Collignon, p. 80 e segg. (Cirene) — Von Rohden, p. 1958 e seg. (forse Cirene) — Studniczka, *Kyrene, eine altgriechische Göttin,* 1890 (Cirene) - Milliet, *Études sur les premières périodes* ecc., 1891, p. 123 (forse il Peloponneso) — Pottier, II, p. 525 e segg. (Cirene) — Walters, I, p. 341 e segg. (Cirene) — Hauser, *Jahreshefte des österr. Inst.,* X, 1907, p. 10 e segg. (Creta) — Dugas e Laurent, *Revue arch.,* 1907, I, p. 337 e segg. e 1907, II, p. 36 e segg. (Cirene) — Droop, *I. H. S.,* XXX, 1910, p. 1 e segg. (Laconia) — Perrot, IX, p. 491 e segg. (Cirene) — Ducati, *Rend. dei Lincei,* 1911, p. 142 e segg. (Laconia) — Dugas, *Revue arch.,* 1912, II, p. 88 e segg. (Sparta e Cirene) — Dugas, p. 568 e seg. (Sparta e Cirene) — Elderkin, *American Journal of Arch.,* 1917, p. 405 e segg. — Herford, p. 59 e seg. (Cirene, derivazione da Sparta) — Herfold, p. 59 e segg. — Buschor, p. 116 e segg.

a Sparta dal 1906 in poi nel sacro recinto di Artemis Orthia [1] si è ricuperata una congerie assai grande di vasi e di frammenti di vasi di tipo prima creduto cirenaico, che ci dimostra ininterrotta una evoluzione di stile che dall'età geometrica pare che pervenga sino verso la fine del sec. VI. Logica è sembrata alla maggioranza dei dotti la conseguenza che se ne è dedotta, che cioè si abbia in questa messe abbondantissima di materiale fittile la prova di un' attività di arte industriale ceramica da attribuire alla Laconia, a cui apparterrebbero perciò quei prodotti che già in precedenza erano noti e che erano venuti alla luce in vari luoghi del mondo antico. Poichè, se questa produzione ceramica nei primi e negli ultimi tempi di sua vita ebbe una importanza assai scarsa, ristretta come doveva essere esclusivamente agli usi locali, durante il sec. VI e precisamente nei decenni attorno alla metà del secolo potè valicare i confini regionali ed espandersi in concorrenza coi prodotti di altri centri ceramici al di là dei mari.

Fig. 130. — Tazza laconica (Vienna - Museo di Arte Industriale).
da Masner.

Giovandosi del materiale rinvenuto a Sparta è stato possibile distinguere dopo il periodo geometrico sei fasi successive di sviluppo dal 700 al 350 circa a. C., nelle quali la terza e la quarta sono appunto quelle di maggior floridezza, in cui meglio si avverte la esportazione dei prodotti giudicati laconici. I quali tuttavia non si è obbligati a dover fissare tutti in questa stretta regione del Peloponneso; in realtà, in modo conforme a quanto si osservò per la ceramica cosiddetta rodia del sec. VII, si può allargare l'ambiente in cui si fabbricarono vasi laconici con tutta probabilità a Cirene e forse anche a Creta. E questa ipotesi è suffragata dal rinvenimento di frammenti di tipo laconico negli scavi americani a Cirene del 1910-11 [2].

---

(1) Droop, *A. B. S.*, 1906-07, p. 118 e segg.; 1907-8, p. 30 e segg.; 1908-9, p. 23 e segg. — Dawkins, ivi, 1909-10, p. 15 e segg.

(2) *Bull. of Arch. Institut of America*, II, 1911, p. 145.

Forma prediletta nella serie dei prodotti laconici, che furono impastati di fine argilla rosa, è la tazza (fig. 130); ad alto piede, con una risega nella vasca al di sopra delle anse, presenta essa una sagoma che viene ripresa con grande fortuna nella ceramica attica a figure nere, preparando il pieno trionfo di tale forma di vaso nel periodo luminosissimo dello stile severo a figure rosse in Atene. Nelle tazze di tipo laconico l'interno della vasca è figurato

Fig. 131. — La pesatura e l'imballaggio del silfio rappresentate su tazza laconica (Parigi - Gabinetto delle Medaglie).

da Perrot e Chipiez.

a grande medaglione, circondato per lo più da un' orlatura a frutti di melograno. E le pareti esterne hanno di solito una decorazione a fascie, in cui ricorrono specialmente come motivi ornamentali stilizzati i fiori del melograno e del loto. E, mentre nell' esterno le pareti lasciate libere dagli ornamenti sono in prevalenza ricoperte di nera, lucente vernice, nell' interno delle tazze più antiche del VI secolo la rappresentazione figurata riposa su di un forte strato di vernice bianco-rosa; in seguito diminuisce l'uso di tale inverniciatura e poi del tutto scompare. Le figure sono espresse come ombre a color

nero, ma alcuni particolari sono in rosso ed in bianco, mentre nel pieno fiorire delle fabbriche laconiche i graffiti sono largamente usati.

Scarsi sono gli esemplari che ci presentano altre e diverse forme di vasi, ma non mancano in realtà sagome di vasi di maggiori dimensioni della tazza, e cioè la idria, l' anfora a volute, il *deinos*. Si noti poi che lo stile delle scene figurate succede anche in questa ceranica lacomica allo stile orientalizzante del sec. VII, di cui possiamo citare due esempi in due idrie da Vulci [1], ove predominano le figure di volatili (corvi, galli, grossi palmipedi), ed invece della usuale banalità vi è giusta osservazione della natura. Nelle scene figurate poi lo stile è del tutto consimile a quello dei rilievi arcaici spartani [2]; si tratta adunque di un'arte jonica in terreno dorico.

Il cimelio più insigne, specialmente pel contenuto suo, è una tazza proveniente da Vulci [3]; è essa la tazza di Arcesilao (fig. 131), in quanto che vi è rappresentato uno dei quattro re di tal nome che regnarono su Cirene, forse Arcesilao II, che con avidità e severità esercitò il suo potere a mezzo del secolo VI. Sulla tolda di una nave si pesa e s' imballa il silfio, quella sostanza che, costituita dalla miscela di un estratto della *thapsia silphium* e di farina, serviva come panacea presso gli antichi, assai ricercata e pagata a caro prezzo. Il silfio era uno dei redditi maggiori della regione cirenaica e la sua vendita era monopolio della cassa regia, la quale in tal modo poteva procurarsi assai lauti guadagni. Non è perciò da stupirsi se al delicato lavoro di carico di questo silfio su di una nave, che deve salpare per lidi stranieri, presiede il re di Cirene, che ci appare non tanto come un dinasta nell' esercizio delle sue funzioni, quanto come un capo vigile di un' importante azienda commerciale; così tutta la scena quasi ricorda nel complesso suo i bassorilievi delle tombe egizie, in cui il capo di famiglia, seduto o stante da una parte, ha dinanzi a sè tutto l' affaccendato servidorame suo nei varî lavori domestici e campestri. E, come in questi rilievi, così nella tazza di Arcesilao vi è differenza assai grande tra schiavi e padrone. Ed invero Arcesilao non solo si distingue dai suoi soggetti per l' abbigliamento, per gli attributi del potere, per l' atteggiamento, ma egli è di proporzioni di gran lunga superiori a quelle dei personaggi occupati sotto il suo vigilante sguardo, in confronto dei quali egli appare di proporzioni gigantesche.

---

(1) *Archäol. Ztg.*, 1881, t. 10,2 e 11,3. — Walters, II, B, 58 (Londra - Museo Britannico).

(2) Si v. per es. Brunn-Bruckmann t. 227,*a* (Berlino - Musei), t. 227, *b* (Sparta - Musei) e *Athenische Mitt.*, VII, 1882, t. 7.

(3) Babelon, *Le cabinet des antiques à la Bibl. Nationale*, 1887 - 8, t. XII. — De Ridder, n. 189 (Parigi - Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle medaglie).

Una bilancia è sospesa ad una delle sartie dell'albero della nave; su di un piattello una quantità di silfio ammassata serve di termine di misura, mentre altro silfio non ancora imballato è sulla tolda della nave. Tre dipendenti compiono la delicata operazione della pesatura: il primo carica e scarica uno dei piattelli della bilancia, il secondo osserva se il peso è giusto, il terzo tien conto del numero delle pesate, che man mano comunica al re. Gradatamente il silfio pesato vien posto dentro ceste intessute di vimini, che i facchini trasportano ed ammucchiano nella stiva, rappresentata nel medaglione del tondo interno della tazza come nell'esergo di una moneta, e tale lavoro avviene sotto la sorveglianza di un *phylax*, cioè di un guardiano.

Tutto è pieno di vivacità ed ha una intonazione esotica africana, sia nel costume di alcuni personaggi, indossanti come i *fellahs* delle rive del Nilo solo una pezza attorno alla cintura, sia in altri particolari, tra cui degna di nota è la riproduzione di varî animali: una pantera addomesticata sta sotto il sedile del re, sulla sartia della nave è accoccolata una scimmia ed in alto volano uccelli o si posano sulle sartie, attratti dal ghiotto boccone che può costituire per loro il silfio. Ed uno di questi uccelli dal lungo becco sembra essere la cicogna africana, il *marabout;* nè manca la lucertola, quella bestiola sì frequente nei paesi caldi e che, campeggiando dietro la figura di Arcesilao, tanto ricorda le due lucertole della scena di addio di Amfiarao sul cratere corinzio. Si aggiungano le iscrizioni esplicative condotte secondo l'alfabeto spartano e che curiosamente ed ingenuamente indicano le varie funzioni dei personaggi e persino la bilancia.

Tutto ciò costituisce uno strano quadretto, che è una illustrazione veramente sentita di quel che poteva osservarsi nell'affollato scalo marittimo di Cirene sotto l'infuocato sole africano: tutto sembra eseguito ed espresso in questa tazza laconica per attrarre i clienti forestieri con una visione propria di lontani paesi. E nell'etrusco compratore di questo prodotto ceramico esso, come è stato osservato [1], „ doveva infondere quel piacere che procura oggi una fotografia portata, sia da un *bazar* di Damasco o del Cairo, sia da qualche porto dell'estremo oriente ". Il pittore della tazza sembra che abbia conosciuto di persona l'ambiente cirenaico, nè forse parrà ardito supporre che questa tazza, che ha sì spiccata importanza nella serie dei vasi laconici, appartenga alla produzione di un'officina ceramica trapiantata a Cirene. La mancanza del rendimento di pieghe nella stoffa ci induce a ritenere eseguita la tazza insigne circa alla metà del secolo VI;

(1) Perrot, IX, p. 496.

il cratere corinzio di Amfiarao è più antico, poichè nella tazza la scioltezza dei motivi è maggiore e maggiore è la espressione dei particolari nelle parti ignude dei corpi.

Tra i vasi laconici la tazza di Arcesilao costituisce una eccezione per quanto concerne le iscrizioni, le quali sono assenti dalle altre scene figurate dei vasi stessi, sicchè talvolta, trattandosi di rappresentazioni di miti che

Fig. 132. — Tazza laconica con la rapp. forse di Persefone e delle anime dei morti (Londra - Museo Britannico).

da Perrot e Chipiez.

escono dal consueto repertorio figurato, vi è incertezza sulla esegesi. Tale è, per esempio, il caso della tazza frammentata da Naucrati (fig. 132) (1) in cui, se alcuni hanno riconosciuto la rappresentazione delle ninfa Cirene sostenente un ramo di silfio (2), attorno alla quale volano le personificazioni dei venti che agevolano o che ostacolano la fertilità del paese, non è mancato chi (3) vi abbia riconosciuto una scena infernale con Persefone dal ramo di melograno e circondata dalle alate anime dei defunti, dagli *eidola kamònton,* per usare una frase omerica.

---

(1) Studniczka, op. cit., fig. a p. 18. — Walters, II, B, 4 (Londra - Museo Britannico).

(2) Studniczka, op. cit., p. 18 e segg. e in Roscher, *Lexikon der Mythologie,* II, p. 1728 e segg.

(3) Milliet, op. cit., pag. 120 e seg. — Ducati, *Rend. d. Lincei,* 1911, p. 142 e segg.

Non pochi sono i personaggi del mito raffigurati su questi vasi laconici: Zeus con l'aquila, Prometeo ed Atlante, Cadmo ed il serpente, forse Dedalo che costruisce il Labirinto, costituiscono temi scarsamente trattati dalla pittura ceramica in generale; mancano le scene di carattere dionisiaco ed appaiono invece esseri demonici alati. Ma non sono rare le scene generiche improntate di quella vivacità che si ammira nella tazza di Arcesilao: scene di conviti, di danze burlesche, di musica, di bagno, di guerra, di caccia, giovani cavalieri. È, per questo rispetto, quasi lo stesso reperto-

Fig. 133. — L'accecamento di Polifemo rappresentato su tazza laconica (Parigi - Gabinetto delle Medaglie).

da Perrot e Chipiez.

rio di genere che si osserva nella ceramica corinzia e, come nella ceramica corinzia, così in quella laconica alla forma di riempitivo a rosetta si sostituiscono uccelli di rapina ad ali spiegate, quegli uccelli che sono un carattere dell'arte jonica come si desume, per esempio, dai rilievi bronzei del carro di Monte Leone presso Spoleto [1].

Di solito nelle tazze di tipo laconico, il tondo interno, a somiglianza di ciò che appare nelle monete, è diviso in due parti: nella principale, che occupa la quasi totalità dello spazio, è la scena figurata, nella inferiore, si-

(1) Brunn-Bruckmann, n. 586 e 587 (Nuova York - Museo Metropolitano).

mile ad un esergo, o è un ornato o sono belve affrontate, o è un singolo animale, per esempio una lepre o un pesce. E non manca il caso in cui la rappresentazione principale è come una porzione di un tutto, ritagliata come appare da un fregio con parti mancanti di figure.

Una idea dello sviluppo dello stile laconico nella seconda metà del secolo VI ci può essere offerta da una tazza da Nola (fig. 133) [1]. Ivi l'esergo, assai ampio, è occupato da un pesce, mentre la scena figurata ha il contenuto che già vedemmo nel cratere firmato da Aristonous. Odisseo e tre compagni stanno cacciando la trave rovente nell' occhio di Polifemo; ma se nel cratere di Aristonous l'arte è più primitiva assai, nella tazza laconica vi è incongruenza e fiacchezza piuttosto accentuate. Polifemo sta comodamente seduto, nè è affatto turbato da quanto Odisseo ed i compagni compiono a suo danno in modo così lontano da ogni energia occorrente nella impresa difficile; ed il gigante crudele appare fornito non di un solo, ma di entrambi gli occhi, tiene egli nelle mani due gambe di uno sbranato compagno del Laerziade, mentre questi gli propina la bevanda. È qui una insipiente riunione di due momenti successivi del celebre episodio omerico.

I ricchi particolari anatomici delle figure indicano che qui si tratta di un prodotto di decadimento della ceramica laconica, la quale manifestamente, dopo un breve periodo di fortuna di fronte alla produzione attica, febbrilmente indirizzata alle più difficili vittorie, si ritrae e dopo aver accolto pedissequa, come appare anche da questo esemplare di Odisseo e del Ciclope, i risultati ottenuti dai decoratori vascolari di Atene, si restringe di nuovo ad usi locali.

Vediamo ora brevemente il contributo che nel campo della ceramica arrecano le località della Jonia del continente asiatico e delle isole vicine; tra quest' ultime possiamo annoverare Rodi, sebbene vi prevalesse, per la forte immigrazione argiva, il sangue dorico. Ma di Rodi e della sua ceramica, che doveva essere comune, come si è detto, alla regione asiatica a mezzogiorno del golfo di Smirne, già si è fatto cenno; dobbiamo ora menzionare due fabbriche, quella dei vasi del tipo Fikellura dalla località presso Camiro di Rodi, ove furono ritrovati in maggior numero, e la fabbrica di Clazomene. Ma altre manifestazioni di arte ceramica ricollegantisi con le suddette si possono constatare fuori della Jonia, sia nel delta del Nilo, nelle principali colonie joniche di Dafne e di Naucrati, ove già vedemmo florida

(1) Perrot, IX, fig. 244. — De Ridder, n. 190 (Parigi - Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie).

assai un ceramica orientalizzante nel secolo VII, sia in Etruria nel territorio ceretano, ove pare verosimile che abbiano fissato le loro officine ceramisti venuti dalla Jonia asiatica.

La ceramica di tipo Fikellura [1], che si è voluto ascrivere a Samo, ha alcuni suoi prodotti che appartengono al genere di arte orientalizzante del precedente periodo, sebbene palesino seriorità rispetto all'analoga produzione rodia. Si tratta quasi esclusivamente di anfore, i cui ornati spiccano su di una verniciatura in bianco senza l'uso di graffiti. Il carattere della ornamentazione, che risalta fortemente in nero, rimane decorativo ed invano si cercherebbe in questa serie di vasi la illustrazione, sia pur semplice, di un mito. Per lo più il collo è adorno di un ornato a rete o di un meandro, ma, per esempio, in un'anfora di carattere piuttosto arcaica da Rodi [2] vi sono gli occhi contro il malaugurio; peculiare è l'ornato a serie di mezzelune, mentre in schemi semplificati ci si presentano le ghirlande di fiori di loto e di viticci, le palmette circoscritte e le foglie di edera su stelo ricurvo. Ed è da accentuare che, al contrario di quanto ci appare nella produzione rodia e corinzia, i riempitivi o mancano completamente o sono ridotti a minuscoli cerchielli costituiti da punti. Sul ventre dell'anfora o vi è la decorazione figurata a fregio continuo, ma ciò appare nei prodotti più recenti, oppure sono complicati viticci al disotto delle anse, mentre su di ciascun lato campeggia sul bianco una singola figura nera. Tra i soggetti trattati, oltre alle figure bestiali degli esemplari più arcaici, in cui appariscono trampolieri e palmipedi, sono corridori, danzatori e mostri fantastici, come su di un'anfora da Rodi [3], in cui appare un uomo dalla testa di lepre, nel qual mostro piuttosto che una derivazione dall'Egitto pare che si debba riconoscere una reviviscenza delle forme demoniche pre-elleniche.

Uno degli esemplari più recenti è un'anfora da Samo (fig. 134) [4], ove è un allegro *komos,* cioè una danza di beoni, tema che verrà largamente sfruttato dalla ceramica attica a figure rosse di stile severo: le figure con tazze o brocche nelle mani si danno alla pazza gioia al suono di un tibicine, mentre un capace *deinos* è accanto. I danzatori, che ci appariscono come nere ombre, indossano attorno alla cintura una pezza di color rosso e contornato

(1) Böhlau, *Aus jon. und ital. Nekr.*, p. 52 e segg. — Walters, I, p. 336 e segg. — Prinz, op. cit., p. 39 e segg. — Perrot, IX, p. 430 e segg. — Dugas, p. 644 — Herford, p. 57 e seg. — Buschor, p. 81 e segg.

(2) Böhlau, op. cit., fig. 22. — Walters, I, A. 1310 (Londra - Museo Britannico, m. 0,40).

(3) Fröhner, *Choix de vases grecs inédits de la coll. du Prince Napoléon,* 1867, t. LIX. — Pottier, A, 330 (Parigi - Museo del Louvre, cm. 40).

(4) Böhlau, op. cit., fig. 26-28 (Altenburg - Museo, m. 0,315).

dal graffito, il quale in questo esemplare fa la sua apparizione; grotteschi sono gli atteggiamenti assunti da queste figure, che hanno il loro riscontro in scene di gozzoviglia su vasi corinzi, in cui tuttavia la deformità dei personaggi è accentuata dalla corpulenza. Peculiare è il tipo delle teste con fronte sfuggente e con grandi occhi tagliati a forma di mandorla. Con questo esemplare siamo sempre nella prima metà del secolo VI, nè possediamo prodotti ulteriori di questa serie di vasi di Fikellura.

Fig. 134. — Anfora tipo-Fikellura (Altenburg - Museo). da Böhlau.

Più recenti sembrano i vasi di Clazomene [1]. A Clazomene la industria della pittura ceramica fu florida assai; questo ci è attestato dalla serie dei sarcofagi fittili a noi pervenuti in numero di circa settanta esemplari [2], la cui lunghezza varia da m. 2 a m. 2,30 e che sono adorni di disegni ornamentali e figurati nella larga cornice che ricinge l'apertura loro. Questi sarcofagi clazomeni debbono essere distribuiti per lo stile lungo tutto il secolo VI, ma non ci indugeremo su di essi, che esorbitano dal quadro che ci siamo proposti di tracciare della storia della pittura greca su vasi fittili. Contemporaneamente a questa insigne produzione artistica dei sarcofagi si deve essere svolta a Clazomene l'attività dei fabbricanti e dei decoratori di vasi;

---

(1) Zahn, *Ath. Mitt.*, XXIII, 1898, p. 38 e segg. — Kjellberg, testo ad *Ant. Denkm.*, II, t. 54-57 — Lorimer, *I. H. S.*, XXV, 1905, p. 119 e segg. e XXX, 1910, p. 35 e segg. — Prinz, op. cit., p. 42 e segg. — Perrot, IX, p. 404 e segg. — Piccard e Plassart, *B. C. H.*, XXXVII, 1913, p. 395 e segg. — Dugas, p. 643 e seg. — Herford, p. 58 — Buschor, p. 106 e segg.

(2) Sui sarcofagi clazomeni si v. Reinach S., *Revue des études grecques*, 1895, p. 161 e segg. — Murray, *Mon. et Mém. Piot.*, IV, 1897, p. 27 e segg. e *Terracotta sarcophagi in the British Museum*, 1898. — Joubin, *De Clazomeniis sarcophagis*, 1901 — Walters, I, p. 362 e segg. — Zahn, *Jahrbuch d. Instituts*, XXIII, 1908, p. 169 e segg. — Dugas, *B. C. H.*, XXXIV, 1910, p. 469 e segg. — Perrot, IX, p. 263 e segg. — Picard e Plassard, *B. C. H.*, XXXVIII, 1913, p. 378 e segg.

purtroppo scarsi esempi di vasi clazomeni sono sino a noi pervenuti, nei quali tuttavia si avverte una stringente somiglianza stilistica con le pitture dei sarcofagi.

A capo della serie dei vasi clazomeni è da collocare un tondo recipiente con coperchio provvisto di manico, cioè una specie di pisside (fig. 135) [1]. Il coperchio è adorno di due zone concentriche, di animali la maggiore, di Sirene la minore; attorno al corpo del recipiente, oltre ad una zona a scacchi, è la rappresentazione di una danza festiva di sedici donne ai lati ad un altare, mentre nel manico è foggiata a rilievo negli attacchi al coperchio una testa di donna, il quale motivo ha riscontro in prodotti di Naucrati. Il vaso di Clazomene, più che per le figure belluine e demoniche, per le forme delle danzatrici, di uno schematismo in cui persiste tuttora qualche impronta di arte geometrica, appartiene al secolo VII; ma esso vaso, per quanto ci consta, è isolato. Dobbiamo discendere all'inoltrato secolo VI, ad una fase di arte più sviluppata rispetto a quella dei vasi tipo-Fikellura per incontrare prodotti vascolari clazomeni.

Fig. 135. — Vaso di ceramica clazomenia (Monaco - Coll. di vasi). da Hackl.

Attraggono la nostra attenzione due frammenti di un vaso, forse di un'idria (fig. 136 e 137) [2], in cui incontriamo i residui di due scene mitiche del ciclo troiano, dell'inseguimento di Troilo per parte di Achille, del cocchio di Achille che trascina nella polvere il cadavere di Ettore. In un frammento si vedono infatti Priamo ed Ecuba seduti su trono, e dinanzi a loro è un barbuto araldo con un *kerykeion* e con un *thymiaterion* nelle mani, che

(1) Hackl, n. 570, t. 20 (Monaco - Collezione di Vasi, m. 0,38).

(2) *Ath. Mitt.*, XXXIII, 1898, t. VI (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

si volge all' indietro allo scalpitio furioso di due cavalli, su uno dei quali doveva essere l' atterrito Troilo, che con lena affannata tenta, ma invano, di scampare dalla imminente minaccia. Così la scena presenta punti di contatto con quella di analogo contenuto che vedremo espressa nel celebre cratere attico detto François e si differenzia da quanto fu dipinto nel vasetto firmato da Timonidas. Sull' altro frammento rimane solo la biga di Achille in corsa sfrenata; la biga presenta analogia con rilievi jonici dell' Asia Minore, in cui sono rappresentati cocchi in corsa, per esempio con due rilievi, uno da Brussa e l' altro frammentato da Cizico (1).

Fig. 136. — Frammento di vaso clazomenio (Atene - Museo Nazionale Archeologico).
da *Ath. Mitt.*

La tecnica in questi due frammenti clazomeni è già quella a figure nere sul fondo chiaro dell' argilla, ma, e questo costituisce un carattere essenzialmente jonico-asiatico, le parti ignude non solo muliebri, ma anche maschili sono ricoperte di bianca vernice e, pure in modo conforme all' arte pittorica jonica, non vi è differenza tra l' occhio dell' uomo e quello della donna; sì l' uno che l' altro sono a contorno amigdaloide con un cerchiello pieno in nero, o nel mezzo o verso un angolo.

Fig. 137. – Frammento di vaso clazomeno (Atene - Museo Naz. Archeologico).
da *Ath. Mitt.*

Un passo ulteriore nella pittura vascolare clazomenia ci è rappresentato da un cratere, purtroppo lacunoso, proveniente da Cuma asiatica (fig. 138) (2); la decorazione è divisa a zone, due di numero, e, in modo conforme a parecchi crateri a colonnette corinzi, nella fascia superiore e maggiore è la scena a figure umane, nella inferiore e minore

(1) Uno al Museo di Brussa (*B. C. H.*, XXXIII, 1909, t. 7), l'altro in quello di Costantinopoli (*B. C. H.*, XVIII, 1894, t. 7).

(2) *Röm. Mitt.*, III, 1888, t. VI e Buschor, fig. 76 (Londra - Museo Britannico).

sono figure bestiali. Attorno all' orlatura del vaso è il ramo di edera a doppio filare di foglie, che è proprio del repertorio decorativo di origine e di derivazione greco-asiatica. E tra le figure di belve spicca quella di un giovane ignudo con lo schema di poggiare a terra un ginocchio, e la intrusione di questo schema nei fregi zoomorfi, se è peculiare dell' arte jonico-asiatica, è comune nei prodotti corinzi e, sotto il duplice influsso jonico e corinzio, appare poi nella pittura vascolare attica. Ma nella fascia principale è la sfrenatezza del *thiasos* bacchico, non più dei semplici mortali, come nei vasi tipo-Fikellura e nei vasi corinzi, ma dei dèmoni; cioè Sileni e Menadi in preda alla eccitazione prodotta da copiose libazioni si abbandonano ad orgiastica danza. Singolare è l'aspetto del Sileno su questo prodotto di arte greca dell'Asia Minore; non vi è ancora il profilo del naso rincagnato e dalla fronte convessa, nè appuntito è l' orecchio; la natura demonica è palesata solo dalla coda equina.

Fig. 138. — Frammenti di cratere da Cuma asiatica (Londra - Museo Britannico).
da *Röm. Mitt.*

Il cratere di Cuma palesa già la piena adozione della tecnica a figure nere, col nero usato per la intiera figura maschile; tale tecnica, nel periodo a cui questo vaso può risalire e che può essere ormai non più la prima, ma la seconda metà del secolo VI, già era usata in modo pienamente evoluto nella ceramica attica, la quale, alla sua volta può avere esercitato un influsso sulla produzione jonico-asiatica.

Questo frammentato cratere è stato rinvenuto più a settentrione di Clazomene, in piena regione eolica. Ed in realtà la produzione vascolare di

Clazomene non era presumibilmente ristretta a questa città, ma doveva essere comune agli altri centri della regione eolica, sia sulle coste del continente asiatico, sia nella isola vicina di Lesbo. A tale ipotesi siamo indotti dalla somiglianza che i prodotti ceramici clazomeni presentano con prodotti vascolari usciti alla luce da sepolcreti etruschi e che si debbono, come vedremo, all'impulso di artisti di un centro greco dell'Asia Minore, a Focea in pieno territorio eolico.

Ma questi caratteri di una ceramica che raggiunse la maggior sua floridezza attorno alla metà del secolo VI in Asia Minore, si riscontrano non solo in prodotti provenienti dall'Etruria, ma in altri provenienti dal delta del Nilo, da quei due principali centri dell'ellenismo che furono Dafne e Naucrati. Queste due località già osservammo come abbiano contribuito, e assai, nel dare alla luce vasi e frammenti di vasi di quello stile greco-asiatico proprio del secolo VII e che dal centro suo maggiore d'irradiazione si denomina rodio; ma non manca nel materiale ricuperato dagli scavi la ceramica, che con la espressione predominante della figura umana e col rendimento di scene complesse, palesa uno stadio più evoluto di arte, di una arte che si ricollega a quella a noi nota dai vasi clazomeni e dai vasi di provenienza etrusca. Ma se la produzione a decorazione zoomorfa si ricollega sì strettamente a quella dei centri di origine e di derivazione, quella successiva o del secolo VI più chiaramente ancora palesa di essere dovuta a ceramisti immigrati nel delta del Nilo ed ivi intenti alla loro industria, florida sì, ma attiva in Dafne solo per una clientela locale, in modo analogo a quanto contemporaneamente avveniva a Cerveteri e forse in qualche altro centro etrusco.

Fig. 139. — Situla dipinta di Dafne (Londra - Museo Britannico). da Perrot e Chipiez.

Si è voluto [1] addurre il testo di Erodoto (II, 154) riguardante la evacuazione per parte di Amasis dei campi dei mercenari greci nella parte orientale del delta del Nilo, per supporre che Dafne più non esistesse dopo il 560 circa; ma come altri [2] hanno osservato, tale ipotesi è troppo forzata

(1) Flinders Petrie, *Deffeneh* (in *Tanis*, II, 1888), p. 51 e segg. — Cfr. Walters, I, 450.
(2) Perrot, IX, p. 383.

e non vi è perciò impedimento alcuno ad ammettere che Dafne, come sede di colonia e come emporio commerciale e non già come accampamento di soldati, seguitasse a vivere anche posteriormente alla metà del secolo VI, e non si è perciò autorizzati, come da alcuni è stato fatto, a collocare tutta la produzione ceramica rinvenuta a Dafne, e perciò quella di altre località o elleniche e etrusche ad essa apparentata, prima del 560 a. C.

Ai primi tempi del secolo VI appartengono alcuni prodotti speciali di Dafne [1]; sono vasi che riproducono esattamente la forma di situla egiziana, quale con frequenza s' incontra raffigurata sui bassorilievi egizi. Tipico è un esemplare (fig. 139 e 140) [2]: il corpo della situla è ricoperto di vernice nera, ma a rompere la uniformità della superficie sono risparmiate ad intervalli regolari alcune linee nel colore dell' argilla, mentre in alto tra le anse è un rettangolo in cui è una decorazione tripartita, la quale ci ricorda una metopa tra due triglifi; se invero nei due riquadri laterali i motivi ornamentali sono geometrici, una nera figura adorna il riquadro centrale, su di un lato un dèmone alato mezzo uomo e mezzo serpente, che agita due serpenti nelle mani, sull' altro lato un dèmone alato con accanto delle figure bestiali, una cavalletta, una lepre, dei volatili. Nè mancano i riempitivi, onde per tutta la decorazione, sia ornamentale che figurata si riconosce per questa situla analogia coi prodotti delle Cicladi degli ultimi tempi del secolo VII, ma le forme palesano uno stadio di arte un po' più evoluto. L' argilla in questo ed in consimili vasi non è molto fine ed ha una bianca inverniciatura.

Fig. 140. — Particolare di una situla di Dafne.
da Perrot e Chipiez.

(1) Sulla ceramica di Dafne si v. Flinders Petrie, op. cit. — Dümmler, *Jahrbuch d. Inst.*, X, 1895, p. 35 e segg. — Zahn, *Ath. Mitt.*, XXIII, 1898, p. 51 e segg. (sarebbero prodotti di Clazomene) — Endt, *Beiträge zur jonischen Vasenmalerei*, 1899, p. 18. — Walters, I, p. 349 e segg. — Perrot, IX, p. 381 e segg. — Dugas, p. 645.

(2) Flinders Petrie, op. cit., t. XXV, 1-3. — Walters, II, B, 104 (Londra-Museo Britannico).

Decisamente più recenti sono altri prodotti, in cui l'argilla è più depurata e mantiene alla superficie la tonalità giallo-rossastra datale dalla cottura, senza bisogno di rivestimento biancastro. E questi prodotti sono appunto documenti peculiari ed importanti dell'arte pittorica jonica dei decenni attorno alla metà del sec. VI insieme ai vasi dell'Asia Minore e a quelli provenienti dai sepolcreti etruschi. Anche qui sono ampie scene figurate, il cui trattamento denota grande sicurezza e piena coscienza di arte; anche qui è il gusto per la ricca policromia a cui si accompagna l'uso del graffito.

Fig. 141. — Frammenti di vaso da Dafne (Londra - Museo Britannico).

da *Antike Denkm.*

Interessante è un frammento (fig. 141), [1] che ha un'aria di famiglia specialmente con un gruppo di vasi provenienti da Cerveteri, di cui tra poco sarà menzione. Una donna, forse una dea, sta per salire su di un cocchio tirato da due cavalli; oltre al bianco con cui sono ricoperte le parti ignude della donna, oltre al rosso-bruno dei suoi capelli, si osservi che lo *himation* è di colore rosso-violetto, che il chitone è invece rosso-bruno con bianche crocette qua e là disseminate; mentre uno dei cavalli è in bianco, l'altro ha alcune parti in nero, altre in rosso con ampie chiazze bianche.

Della produzione ceramica di Naucrati purtroppo in grande maggioranza solo minuti, lagrimevoli frammenti sono venuti alla luce dagli scavi del suolo della città, ma da essi scavi è risultato che la fine dell'attività delle fabbriche locali dovette avvenire circa il 520, quando cioè subentrò del tutto con la sua forza di prepotente espansione la merce importata dall'Attica. Parrebbe che questa produzione di Naucrati non si fosse ristretta ad usi locali, chè a Naucrati sono stati ascritti [2] frammenti ritrovati ad

(1) *Antike Denkm.*, I, t. XXI. — Walters, II, B, 127 (Londra - Museo Britannico).
(2) Buschor, p. 81.

Egina, sull' acropoli di Atene ed un *kàntharos* con due galli combattenti proveniente dalla Beozia. Ma tali attribuzioni possono essere ritenute esenti dal menomo dubbio? O non è piuttosto ammissibile che questi esemplari siano dovuti a fabbriche delle coste o delle isole dell' Asia Minore apparentate con le fabbriche di Naucrati?

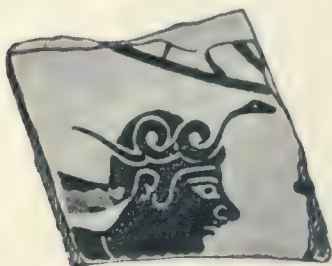



Fig. 142. — Frammento da Naucrati (Londra - Museo Britannico).
da Flinders Petrie.

A dare una idea della ceramica di Naucrati nel pieno secolo VI basteranno due frammentini [1], il cui contenuto ci richiama all'Egitto ed in genere al continente africano. Sul primo frammento (fig. 142) è la testa di un Faraone col serpente ureo, qui animato, attorno ai capelli; la pittura è ricoperta di color rosso e le particolarità interne non sono già graffite, ma risparmiate nel fondo chiaro dell' argilla. È forse qui un miserando avanzo della scena dell'avventura di Eracle e di Busiride? Sul secondo frammento (fig. 143) è il residuo di una vivacissima figurina di negro, in cui i caratteri deformi della razza inferiore sono con piccante intenzione esagerati in modo gustoso. Anche in questi frammenti è quella festevole tendenza alla riproduzione della realtà che è comune a questa arte jonica irraggiata dall'Asia Minore. I due frammentini di Naucrati che abbiamo brevemente accennato, verranno alla nostra mente nell' esame che ora faremo di un insigne cimelio ceramico.

Fig. 143. — Frammento da Naucrati (Londra - Museo Britannico).
da Flinders Petrie.

Dal suolo di Cerveteri, l'antica Caere o Agylla, è uscito un gruppo omogeneo di vasi; venti di numero, oltre ad un frammento, presentano essi costantemente la forma di idria e furono perciò denominati idrie ceretane [2].

---

(1) Flinders Petrie, *Naukratis*, I, 1886, t. V, n. 41 e *J. H. S.*, XXV, 1905, t. VI, 1. — Walters, II, B, 102,33 (Londra - Museo Britannico).

(2) Dümmler, *Röm. Mitt.*, III, 1888, p. 166 e segg. (Focea o Naucrati) — Von Rohden, p. 1969 e seg. (colonia jonica dell' Italia meridionale) — Pottier, *B. C. H.*, XVI, 1892, p. 253 e segg. e II, p. 534 e segg. (officine focesi in Italia) — Endt, *Beiträge zur jonischen Vasenmalerei*, 1899, p. 1 e segg. (Clazomene) — Winter, *Jahrbuch des Inst.*, 1900, p. 83 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 255 e segg. (Focea, forse anche officine a Cerveteri) — Walters, I, p. 353 e segg. (Clazomene) — Perrot, IX, p. 1517 e segg. (forse Focea) — Bulle, *Der schöne Mensch*, 1913, p. 616 e segg. — Dugas, p. 644 (origine generica dalla Jonia — Herford, p. 58 — Buschor, p. 112 e segg. (forse fabbriche jonio-asiatiche a Cerveteri).

Quando le conoscenze su certi aspetti dell' arte arcaica ellenica erano limitate assai, si giudicarono (1) questi preziosi prodotti ceramici come tarde imitazioni etrusche, scambiando la freschezza ed il vigore di uno stile tuttora ingenuo per goffa, ricercata caricatura. Eppure queste idrie ceretane debbono ora essere considerate tra le testimonianze migliori che noi possediamo dell' arte pittorica jonica nella sua piena rigogliosa fioritura.

Tra le idrie preminente è quella (fig. 144) che ci pone sotto occhio nel quadro suo principale l' avventura di Eracle e di Busiride (2). Quest' idria, come le altre a lei congeneri, presenta una forma piuttosto tozza, schiacciata di fronte a quanto poscia ci apparirà nel periodo di arte compiutamente sviluppata; la fascia circondante come un anello la sua parte inferiore contiene una animatissima scena di caccia al cignale, e questo tema della caccia ad animali selvaggi si vede largamente trattato in queste idrie non solo, ma anche nei prodotti contemporanei del medesimo ambiente di civiltà jonica. Ma del tutto secondaria è la decorazione figurata di questa fascia, mentre in modo davvero sorprendente ci avvince quanto ci esibisce la scena maggiore del vaso (fig. 145).

Fig. 144. — Idria ceretana di Busiride (Vienna - Museo di Arte Industriale).

da Masner.

Nota assai nel mondo antico era la leggenda a cui s' ispirò il decoratore del vaso e che rispecchia la fama di rigorosa inospitalità che possedeva l' Egitto prima che la dinastia XXVI saitica (663-525) aprisse il ricco paese nilo-

(1) Helbig, *Ann. d' Inst.*, 1863, p. 210 e segg. (imitazioni etrusche di modelli corinzi); si cfr. Brunn, *Neue Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*, 1886, p. 43 e seg. — Arndt, *Studien zur Vasenkunde*, 1887, p. 11 e segg. — Dumont e Chaplain, p. 263 e segg. Helbig poi corresse la erronea sua opinione della tarda età delle idrie ceretane (*Bull. d. Inst.*, 1881, p. 161).

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 51 — Masner, n. 217 (Vienna - Museo Artistico-Industriale, m. 0,45).

tico ai commerci degli industri Greci. Al sacrifizio, a cui il Faraone Busiride condannava i malaugurati forestieri che capitavano in Egitto, è condotto anche l'eroe Eracle nel suo viaggio di ritorno dall'impresa dell'orto delle Esperidi; ma l'eroe, infranti i legami, trucida il barbaro tiranno e fa strage delle sue genti. Nella scena del vaso, sul basamento dell'ara destinata allo sgozzamento delle disgraziate vittime, giace rantolante negli ultimi aneliti dell'agonia e ripiegato su di sè stesso come un verme il re Busiride, vestito, come gli altri Egiziani rappresentati, della candida *kalàsiris* (Erodoto II, 181) ed insignito dalla regia insegna dell'*uraeus* sul capo. Ed Eracle, immane gigante dal corpo massiccio con ipertrofica muscolatura, nella sua calma terribile continua la strage; con un colpo solo egli ha ragione di

Fig. 145. — Eracle e Busiride su idria ceretana.
da Furtwängler e Reichhold.

sei Egiziani, due egli schiaccia a terra con le enormi piote, altri due egli strangola nella ferrea tenaglia delle sue braccia ripiegate, gli ultimi due si agitano convulsivamente, stretti come sono nella morsa delle mani dell'eroe, uno afferrato per il collo, l'altro per una gamba. A tale spettacolo, con atteggiamenti scimmieschi denotanti un folle spavento, si agitano e fuggono altri Egiziani; e l'ara, il luogo sacro agli dei, è il rifugio; uno si nasconde dietro di essa, accosciandosi, altri due in cima chiedono mercè coi gesti e con la voce, un quarto fugge alla volta dell'ara guatando il gigantesco eroe. E nel rovescio del vaso cinque soldati etiopi accorrono armati di bastoni; ma nulla potranno essi compiere contro l'invitto eroe, che già con pochi colpi ha fatto piazza pulita attorno a sè.

Tutto il quadro nel suo sapore arcaico, nel suo colorito esotico è pervaso da una indiavolata vivacità, cui non poco giova anche la policromia,

che certamente supera quella che si può osservare su vasi di altre fabbriche contemporanee; un colore di tono giallastro è usato per Busiride e per alcuni Egiziani, il nero per altri e per gli Etiopi, il bianco pei vestiti e per alcuni particolari, un colore grigio per l'ara, il rosso mattone per la immane figura di Eracle. E gli Egiziani hanno il tipo caratteristico della propria razza: corporatura sottile, flessibile, agile; naso grande, ricurvo, occhi allungati, bocca enorme. E negli Etiopi sono i tratti peculiari dei negri e alle loro teste si può avvicinare quella che osservammo in un frammentino di

Fig. 146. — Rapp. su idria ceretana (Parigi - Museo del Louvre).
da *B. C. H.*

Naucrati. Il pittore della idria di Busiride deve aver visitato l'Egitto, ed è perciò ovvio riconoscere in lui un abile ceramista della regione, che tra le altre del mondo ellenico intratteneva i più stretti rapporti con l'Egitto, la regione cioè delle colonie greche dell'Asia minore.

Invero il carattere greco-orientale si esplica anche in altri esemplari della serie. In un'idria (fig. 146) [1] si ha un'imberbe cavaliere che insegue a

---

(1) *B. C. H.*, XVI, 1892, fig. a p. 257 e segg. — Pottier, E, 697 (Parigi - Museo del Louvre).

tutta corsa due cervi dalla macchiata pelle e nella parte posteriore del vaso sono due tori alati. Fu già notato [1] che la scena della caccia si ricollega strettamente con quel che ci presenta la decorazione pittorica nella fascia superiore di un sarcofago di Clazomene [2], ove sono inseguite delle cerbiatte dalla pelle macchiata; l' analogia non si restringe al contenuto, ma si allarga anche alla maniera con cui le due scene sono state concepite ed espresse. I due tori poi provvisti di ali costituiscono un motivo di uso corrente nell' arte asiatica.

Nelle scene delle idrie di tutta la serie si osserva costantemente un vivo senso della natura, a cui si accompagna talora un vivace umorismo. Il repertorio figurativo è assai vario: sono altre avventure di Eracle, quella di Cerbero condotto dall' eroe presso Euristeo, quella di Alcioneo; è il ratto di Europa, è la scena di Efesto ricondotto all'Olimpo, è il furto dei buoi per parte di Hermes, è la centauromachia. Nè sono rare, come si è visto, le caccie, nè rara è l'apparizione dell'elemento dionisiaco con Sileni lascivi, elemento che è sì importante nell' ambiente di arte jonica. Ed appariscono, come testè si è visto, esseri favolosi non più in funzione decorativa, ma introdotti in scene di caccia.

Il gruppo di idrie ceretane nella sua omogeneità può appartenere ad una sola fabbrica, la quale dovette essere attiva per un limitato spazio di tempo; ma dove si esplica la attività di questa fabbrica? Furono già osservati punti di contatto tra le idrie ceretane ed il cratere frammentato proveniente da Cuma asiatica e di fabbrica clazomenia, sebbene quest' ultimo vaso sia più recente delle idrie; non si sono poi taciuti gli evidenti rapporti che legano le idrie con alcuni dei sarcofagi fittili di Clazomene. La pertinenza di queste idrie all' ambiente greco-asiatico è adunque innegabile, ed i confronti si potrebbero a tal uopo allargare anche ad altri prodotti artistici, alla scultura in ispecie; un rilievo, per esempio, da Brussa con la rappresentazione di una biga al galoppo [3], presenta somiglianza evidente di stile. Si aggiungano anche, come analogia di espressione artistica, i rilievi delle *columnae caelatae* del vecchio Artemision di Efeso [4]. D' altra parte il rinvenimento esclusivo a Cerveteri di queste idrie che costituiscono, pure con le forti analogie con altri gruppi di vasi, un gruppo a sè limitato nel tempo,

---

(1) Perrot, IX, p. 519.
(2) *Ant. Denkm.*, I, t. 45 (Vienna - Coll. arch. della Università).
(3) Si v. la n. 1 a p. 175.
(4) Si v. l'esemplare del Museo Britannico in Brunn-Bruckmann, t. 148.

inducono a supporre la esistenza a Cerveteri stessa di una fabbrica ceramica dovuta a persone immigrate dall' Asia Minore e si riafferma maggiormente questa ipotesi qualora si ponga mente alla esistenza in suolo etrusco di monumenti artistici, che assai forti legami hanno con le idrie ceretane, ma che indubbiamente furono eseguiti in Etruria. Sono tali monumenti alcune lastre di terracotta dipinte che adornavano ipogei funebri a Cerveteri (1) e sono pitture di camere sepolcrali nella non lontana Tarquinia (tombe della Caccia e della Pesca (2), del Pulcinella (3), degli Auguri (4), delle Leonesse) (5). Questi monumenti presuppongono la esistenza, l' attività in Etruria di elementi forestieri e precisamente jonici dell' Asia Minore, come del resto consimile attività di artisti greci in Etruria e di artisti etruschi ammaestratisi alla loro scuola è doveroso ammettere per altre serie di monumenti, per sarcofagi fittili ceretani (6), per insigni lavori a bronzo rilevato a sbalzo, come i bronzi di Castello S. Mariano presso Perugia (7), i tripodi perugini (8), il carro di Monte Leone presso Spoleto (9), pei castoni aurei di anelli provenienti in special modo da Vulci (10), per alcuni specchi bronzei figurati (11), infine per altri gruppi di vasi dipinti.

Probabilmente quest' arte così piena di vivacità, così ricca di effetto, sia delle idrie che delle pitture funerarie etrusche, è dovuta ai Focesi, a quei Focesi che in seguito all' assedio posto alla loro città dal satrapo Arpago(545 a. C.), secondo il racconto di Erodoto (I, 164) esularono navigando verso occidente. E Focea era situata non lontano da Clazomene, nel golfo di Smirne; così si spiegano le somiglianze tra queste idrie e la produzione ceramica di quest' ultima città. Certo è che in queste idrie è un vivido riflesso della pittura parietale jonica che, come si desume dalle fonti letterarie, già nel secolo VI arditamente trattava temi che la pittura attica fece suoi nella prima metà dello stesso secolo. Tre artisti di Samo ci sono noti: Bularco che dipinse l'assedio di Magnesia per opera dei Cimmeri (Plinio, *N. H.*, XXXV, 55), Calli-

(1) Martha, *L'Art étrusque*, t. IV.
(2) *Mon. d. Instituto*, XII, t. XIII-XIV, a — Weege, *Etruskische Malerei*, 1921, tav. 7.
(3) Weege, op. cit., t. 90.
(4) *Mon. d. Instituto*, XI, t. XXV-XXVI — Weege, op. cit., t. 91-95.
(5) *Ant. Denkm.*, II, t. XLII — Weege, op. cit., t. 3-10.
(6) Savignoni, *Mon. dei Lincei*, VIII, 1898, c. 521 e seg., t. XIII-XIV.
(7) *Ant. Denkm.*, II, t. XIV-XV e Brunn-Bruckmann, n. 588-589 (Perugia - Museo dell' Università; Monaco - Glittoteca ed *Antiquarium*; Londra - Museo Britannico).
(8) *American Journal of Arch.*, 1908, t. 8-18 (Boston - Museo di Belle Arti, già coll. Loeb).
(9) Brunn-Brukmann, n. 586-587 (Nuova Yorck - Museo Metropolitano).
(10) Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, p. 83 e segg.
(11) Ducati, *Röm. Mitt.*, XXVII, 1912, p. 243 e segg.

fonte che rappresentò la battaglia presso le navi sotto Troia (Pausania, V, 19,1) e Mandrocle che riprodusse il passaggio di Dario sul Bosforo nella spedizione scizia (Erodoto, IV, 88). Tutto ciò indica un audace cimento nella espressione di scene estremamente commosse, agitate.

Fig. 147. — Anfora *pontica* del giudizio di Paride (Monaco - Coll. di Vasi).
da Hackl.

Tra l'altra produzione ceramica di provenienza etrusca, ma di arte jonica, ceramica dovuta parimenti, secondo ogni probabilità, a ceramisti immigrati, si può scegliere un curiosissimo esemplare in cui, come nelle idrie ceretane, in tempi non troppi lontani, la critica archeologica riconobbe una tarda e goffa caricatura o parodia (1). È un' anfora da Vulci (2), una di quelle anfore uscite da sepolcreti etruschi, che in numero di poco più di venti sono state insieme aggruppate ed ascritte erroneamente ad una fabbrica ceramica del Ponto Eussino e chiamate perciò *pontiche* (3), la quale ipotesi fu suggerita dalla presenza su una di esse di cavalieri Sciti che, pure fuggendo, si volgono indietro per scagliare freccie sugli inseguitori (4).

Sull'esemplare che qui è preso in esame (fig. 147) e che è il più insigne, vediamo la decorazione divisa in varie zone; di esse due sono figurate, le altre sul collo ed attorno al ventre del vaso hanno meandri e stellette alternate. La zona inferiore è di scarsissimo interesse; vi sono le solite forme di bestie e di mostri di uso sì corrente

(1) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, III, p. 56 e segg. — Panofka, *Parodien und Karikaturen auf Werken der klass. Kunst*, 1851 — Jahn, n. 123.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 21 — Hackl, n. 837 (Monaco - Collezione di Vasi, m. 0,33).

(3) Dümmler, *Röm. Mitt.*, II, 1887, p. 171 e segg.

(4) Su questa produzione ceramica jonica in suolo etrusco e sulle imitazioni etrusche si v., oltre Dümmler, op. cit., Von Rohden, p. 1968 e seg. — Pottier, II, p. 538 e seg. e B. C. H., XVII, 1893, p. 423 e segg. — Endt, op. cit., p. 39 e segg. — Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, III, p. 84 e segg. e *Griech. Vasenm.*, S. I, p. 93 e segg. — Walters, I, p. 358 e segg. e II, p. 292 e segg. e p. 308 e segg. — Perrot, IX, p. 530 e segg. — Dugas, p. 644. — Herford, p. 59 — Buschor, p. 114 e segg. La morte ha impedito a R. Hackl di compiere il promesso studio di assieme su questa ceramica.

nell'arte arcaica. Di pregio insigne è invece il contenuto della zona superiore, in cui la scena è divisa in due riquadri (fig. 148). Ivi sul monte Ida è Alessandro in attesa delle tre dee, che a lui si avvicinano per essere giudicate ; lunga è la chioma del giovane principe troiano, fluente a treccia secondo la moda jonica ; senza peli è il suo volto, contrariamente alla rappresentazione dello stesso eroe nell' arte attica arcaica ; dietro Alessandro sono tre buoi ed un cane ad indicazione dell' armento, e con efficace effetto coloristico la bestia bovina mediana è di color bianco risaltando sul nero colorito delle sue due compagne, e su di un bue si è posato un corvo

Fig. 148. — Il giudizio di Paride su anfora *pontica*.
da Furtwängler e Reichhold.

che contribuisce ad avvivare la scena. Ma egregiamente colta dal vivo è la figura del cane che, accosciato, rivolge il muso curiosamente verso le persone che si approssimano ed in cui assai bene è riprodotto l' ansare proprio del cane dopo una corsa, con la lunga lingua pendente. Precede come guida al monte lo stesso re Priamo, in cui spicca il candore della chioma, della barba, delle ciglia tutte insieme riunite in una massa omogenea ; col caduceo in mano il vecchio re è in una funzione di araldo. Hermes imberbe, al contrario di quanto appare nell' arte attica, precede le tre dee e con

atto vivace si volge alla prima di queste tre dee; è dessa Hera che, come regina degli dei, con dignitoso contegno tiene per l' orlo il suo ampio mantello che le ricopre il capo: è il motivo che stereotipato si conserva attraverso l' arte greca, come vedremo, anche nelle fasi del suo pieno sviluppo. Athena, l' armata virago, ha un aspetto più disinvolto, consono con la sua natura bellicosa, mentre l' ultima dea, Afrodite, ci si presenta come una elegantissima, raffinata dama jonica nel vestito e nell' atteggiamento, con quei calzari ai piedi, i cosidetti *calcei repandi,* con la cuffia a punta in testa, il cosidetto *tutulus,* che noi osserviamo in tante figure femminili di monumenti arcaici etruschi e che costituivano due tratti salienti nel costume muliebre dell' Etruria, di origine tuttavia esotica e senza dubbio greco-asiatica. Con scarsi mezzi, con arte tuttora nei legami di un convenzionale arcaismo, il ceramista ha potuto in modo encomiabile esprimere i vari caratteri delle figure rappresentate; specialmente la natura diversa dalle tre dee appare chiarissima al nostro sguardo.

Anche qui con il largo uso e con la ben calcolata sovrapposizione di vari colori, nero, bianco, rosso si contribuisce a raggiungere quell'effetto di grande vivacità che osservammo anche nel frammento di Dafne e nella idria ceretana di Busiride. Ma al confronto di questa idria lo stile dell' anfora si presenta ancor più arcaico, come nei due frammenti di Clazomene con la mancanza del drappeggiamento, con le forme più schematiche dei volti e delle varie parti del corpo dei personaggi rappresentati. Che per questa anfora come per le altre congeneri si tratti di prodotti di pura arte jonica fabbricati in Etruria, si deduce anche dal fatto che in una di queste anfore da Cerveteri [1] è la rappresentazione della lotta di Eracle con la Hera nella pelle di capra, con la cosiddetta Giunone di Lanuvio, la quale è una figura estranea al mondo ellenico. Queste anfore, convenzionalmente chiamate *pontiche,* richiamano specialmente i tripodi bronzei a verghette, di provenienza per massima parte vulcente [2] e fabbricati secondo verosimiglianza da Etruschi addestrati nell'arte jonica, nei quali tripodi appunto lo stile delle figurine che li adornano collima appieno con lo stile delle figure dipinte in questa serie di vasi.

In questi prodotti ceramici jonico-etruschi si constata non di rado la presenza di alati dèmoni di etrusca origine e, poichè non sempre i prodotti stessi si mantengono al livello artistico dell' anfora del giudizio di Paride, è

(1) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder,* t. 127 — Walters, II, B, 57 (Londra - Museo Britannico).

(2) Savignoni, *Mon. dei Lincei,* VII, 1897, c. 277 e segg., t. VIII-IX.

naturale che si debba pensare non più a fabbriche joniche in suolo etrusco, ma a fabbriche prettamente etrusche, tanto più che nella serie di questi vasi dozzinali il disegno si palesa sempre più sviluppato con la espressione del panneggiamento (fig. 149). Non vi è più l'attraente policromia, la decorazione diventa stereotipata, lo stile scadente, mentre spesso sono banali i concetti espressi con figure in danza o in movimenti sgarbati. A poco a poco il carattere di questa produzione ceramica etrusca perde la sua intonazione jonica e ne acquista una attica; i magnifici modelli delle fabbriche ateniesi esercitano un fascino possente a cui non si può sfuggire, ma le imitazioni locali del paese etrusco divengono sempre più mediocri, insignificanti.

Fig. 149. — Anfora jonico-etrusca vulcente (Monaco - Coll. di Vasi).
da Hackl.

Più recenti, non solo al confronto delle suddette anfore *pontiche*, ma delle idrie ceretane, sono altri vasi trovati in Etruria, ma dovuti a fabbriche joniche. Attorno alla tazza detta di Fineo da Vulci [1] si aggruppano altre tazze pure provviste nei lati esterni di occhioni [2]; la loro fabbricazione pare che si debba attribuire ad una delle Cicladi, forse a Nasso, alla vitifera isola, che riconosceva il suo patrono in Dioniso, a cui si prestava un culto di origine vetusta e che veniva glorificato nelle monete, nelle quali si rappresentava o il nume o il suo attributo. Alla fabbrica supposta a Nasso, oltre alle tazze che sono in assoluta maggioranza, appartengono alcune anfore, [3] che costituiscono nella serie la fase più antica; per lo più in queste anfore vi è una zona principale attorno al ventre, a cui talora sot-

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 41, S. I, fig. a p. 209, p. 216, p. 217 e p. 219. — Urlichs, n. 354 (Würzburg - Museo di Storia dell'Arte dell'Università; diam. m. 0,39).

(2) Pottier, II, p. 511 e p. 545. — Endt, op. cit., p. 34 e segg. (forse Nasso) — Böhlau, *Ath. Mitt.*, XXV, 1900, p. 40 e segg. (Teo) — Zahn, *Berliner philol. Wochenschrift*, 1902, p. 1263 — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 209 e segg. (Nasso) — Walters, I, p. 358 — Rhomaios, *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, p. 186 e segg. — Perrot, IX, p. 536 e segg. — Dugas, p. 644 e seg. (Jonia in genere) — Herford, p. 59 — Buschor, p. 102 e segg. (Cicladi).

(3) Böhlau, op. cit., p. 96 e segg. — Buschor, p. 102.

tostà una fascia minore, e vi è una zona minore sulle spalle, e in quest' ultima zona ai lati o di una belva o di una Sfinge o di una figura umana sono due belve, sebbene talora tale decorazione sia sostituita, in modo analogo a quanto appare nei vasi corinzi, da un fregio di cavalieri; residuo degli antichi riempitivi sono rade rosette e tipico come ornamentazione è il fregio di bottoni di loto.

Fig. 150. — Tazza jonica ad occhioni da Vulci (Monaco - Coll. di Vasi). da Hackl.

Ma assai più interessanti sono le tazze, tra cui eccelle quella di Fineo per ricchezza di scene figurate. Nella tazza di forma bassa a corto piede sono costantemente nell'esterno gli occhioni profilattici (fig. 150), che già abbiamo notato nel piatto rodio di Euforbo ed in un'anfora del tipo di Fikellura: nello spazio tra occhio e occhio e tra occhio e manico della tazza sono talora degli ornati, che in modo stilizzato esprimono il naso e le orecchie, ma talora vi sono delle figure. In un esemplare da Vulci (fig. 151) (1) tra gli occhioni di un lato è un busto di Athena con la guancia colorata in rosso; nella tazza di Fineo sono invece quattro coppie di Sileni e di Menadi in inseguimento o in gruppi osceni, sì da sembrare una illustrazione delle parole dell' inno omerico ad Afrodite (v. 263 e seg.).

Fig. 151. — Busto di Athena su tazza jonica ad occhioni (Monaco - Collezione di Vasi).

da Hackl.

L'interno di queste tazze è adorno nel mezzo di una faccia silenica esibita di fronte, a cui si deve pure annettere un significato apotropaico e per cui vieppiù è accentuato il carattere dionisiaco di questi vasi destinati alle copiose libazioni nei banchetti.

Solamente nella tazza di Fineo all' interno, al di sopra di questo medaglione gira un'ampia fascia a figure (fig. 152), in cui sono due scene distinte, l' una dall' altra separata da una palma con piante di edera e da

(1) Hackl, n. 590, t. 22. fig. 74 (Monaco - Collezione di Vasi).

un muro a scacchi a cui è poggiata una fonte. A sinistra è rappresentato il mito di Fineo, che ha dato il nome alla tazza; a destra la scena ha un contenuto dionisiaco di una lubricità spregiudicata, accentuante il jonismo di tutta la pittura.

Sta l'infelice re di Tracia sdraiato sul letto per cibarsi e le incerte sue mani sembrano cercare nella mensa i cibi, che gli sono stati strappati dalle

Fig. 152. — Rappr. della fascia interna della tazza jonica detta di Fineo (Würzburg - Museo). da Furtwängler e Reichhold.

Arpie; espressivo in sommo grado è il gesto suo e bene si accorda col volto disegnato arditamente di prospetto, dai tratti emaciati, in cui i chiusi occhi danno ingenuamente la impronta della cecità. Tre donne stanno accanto al disgraziato: una a capo del letto è indicata come Erichthò, la mo-

glie di Fineo, ai piedi stanno le altre due designate come Horai, le Stagioni. E a sinistra è il drammatico inseguimento aereo delle due Arpie per opera dei due Boreadi verso la superficie del mare, convenzionalmente indicata da spirali e da pesci.

Nell' altra scena si ha dinanzi alla fonte monumentale il cocchio di Dioniso e di Arianna, a cui sono aggiogate quattro bestie delle solitudini selvaggie, due cervi dagli altissimi palchi, un leone ed una pantera; con la dignità dei due esseri divini contrastano la scimmiesca agilità e la bestialità lasciva dei Sileni. Questi sono di tipo jonico; dalle zampe equine e dalla testa grossa con grossolani tratti, dalle lunghe orecchie diritte, hanno il corpo tutto ricoperto di villosità indicata da piccoli tratteggi bianchi. Mentre un Sileno sembra sorvegliare le bestie aggiogate, un minore compagno suo è salito sul timone del carro con movenza di scimmia e si è messo in un atteggiamento, in cui non è certo il viso che rivolge a Dioniso e alla sua sposa. Ma altri due Sileni sono distratti dal loro dovere di seguaci del nume del vino; a cauti, lenti passi si avvicinano ad un luogo arborato, che una fonte rallegra con lo zampillio della sua acqua; approfittando della freschezza del luogo solitario e nascosto, tre ninfe si sono spogliate ed accosciate a terra fanno scorrere con delizia l' acqua sulle membra ignude; così qui è ripreso un tema già trattato su di una tazza laconica da Samo [1]. Ma una delle tre ninfe ha sentito rumore e solleva sospettosa il capo; nè infondato è il suo allarme, perchè si avvicinano i Sileni lussuriosi; quel che seguirà può essere presupposto dai gruppi espressi nell'esterno di questa tazza.

Nella quale tazza si esalta Dioniso, il nume benigno, poichè anche il mito di Fineo è in certo qual modo da porre in rapporto col dio. Fineo invero era un indovino, che si credeva avesse aiutato gli Argonauti nella difficilissima navigazione del Bosforo e del Ponto Eussino, e questo in cambio della difesa prestatagli contro le rapaci Arpie. Ma nelle Cicladi era Dioniso non solo il dio del vino, ma anche il dio protettore della navigazione; in tale sua qualità avremo campo di osservarlo su di un vaso attico, che si ricollega alla corrente jonica rappresentata da questa tazza di Fineo e dalle altre congeneri. Onde è che a Dioniso, benigno ai mortali, non solo nel concedere loro il succo dolce dell' uva, ma anche nel proteggerli nelle pericolose traversate del mare, irto di scogli e burrascoso pei venti infidi, accenna nelle scene sue figurate sia direttamente che indirettamente questo insigne cimelio dell' arte pittorica delle Cicladi.

---

(1) Böhlau, *Aus jon. u. ital. Nekrop.*, t. XI (Cassel - Museo Fridericiano).

Felicissima è la composizione delle due scene, in ciascuna delle quali è raggiunto un contrasto pieno di effetto; colà con le figure ritte delle Horai e di Erichthò, con la miseranda rassegnazione del povero Fineo e con le volanti figure campate per aria dei Boreadi e delle Arpie; qui con la dignità olimpica di Dioniso e di Arianna, col tranquillo godimento delle Ninfe e con la matta bestialità dei Sileni. Ed i caratteri jonici si riscontrano in vari particolari; nella espressione di elementi di paesaggio, nella tendenza al fantastico che si palesa nella curiosa quadriga selvaggia di Dioniso, nell' abbigliamento e nel vestito dei personaggi, nel tipo dei Sileni, nell' uso del rosso per indicare il volto di Fineo. Ma l' aspetto generale della pittura della tazza ha già una intonazione atticizzante avvicinandosi ai prodotti ateniesi a figure nere e, come in questi ultimi, così nella tazza di Fineo nelle figure maschili l' occhio è indicato da un cerchiello con due lineette laterali. È adunque un influsso reciproco che si esercita tra l' Attica e questa fabbrica forse di Nasso, dell' isola che fu uno dei ponti di passaggio, per cui la cultura raffinata della Ionia affluì in Atene.

Già si avverte un principio di panneggiamento nei mantelli di Dioniso e nelle figure femminili, mentre la stoffa del candido chitone del dio è resa a linee pieghettate. Così la esecuzione di questo insigne cimelio ceramico discenderebbe già alla seconda metà del secolo VI; si deve inoltre constatare che l' attività della fabbrica a cui la tazza appartiene dovette avere una vita effimera come quella della fabbrica a cui si devono le idrie ceretane; poichè anche in tale caso ogni energia vitale dovette essere soffocata poco dopo la metà del suddetto secolo dalla invadenza trionfatrice delle fabbriche ateniesi. Le quali tuttavia raccolgono e coltivano per un po' di tempo ancora il tipo jonico insulare della tazza ad occhioni, ma nell' interno del vaso o sostituiscono un ampio medaglione figurato, occupante gran parte della vasca, e questo sotto l' influsso della ceramica laconica, oppure, invece della maschera silenica apotropaica, esprimono un *gorgoneion* di consimile significato.

Altri, ma non numerosi prodotti vascolari si potrebbero addurre che apparterrebbero a questo medesimo ambiente delle Cicladi, pur palesando l'influsso della ceramica attica; onde è che non sarebbe neppure da escludere del tutto la ipotesi che ceramisti della Jonia insulare abbiano impiantato le loro officine in Atene stessa, fenomeno questo che sarebbe parallelo a quello di scultori di Chio e di altre isole dell' Egeo trasmigrati in Atene sotto la dinastia dei Pisistratidi. Per esempio un' anfora da Cerveteri [1] con

---

(1) *Mon. d. Inst.*, VI-VII, t. LXXVIII — Pottier, E, 732, t. 54 (Parigi - Museo del Louvre, già coll. Campana).

la rappresentazione di una furiosa gigantomachia, che gira tutt' attorno al vaso, si sarebbe indotti ad ascrivere ad una fabbrica ateniese, se l'alfabeto in cui sono espresse le iscrizioni non possedesse un innegabile carattere jonico concordando, come è stato riconosciuto [1], con l'alfabeto dell'isola di Ceo.

Si può citare per analogia piena un altro esemplare consimile, un'anfora cioè da Vulci (fig. 153) [2], nella cui rappresentazione principale è il duello tra Achille e Memnone sul corpo di Antiloco, caduto per un terribile colpo di lancia. Assistono le madri divine dei due eroi, Tetide ed Eos, ed il nome di quest' ultima figura è scritto in alfabeto jonico; ma per lo stile questa

Fig. 153. — Duello di Achille e di Memnone su anfora jonica. (Würzburg - Museo).

da Gerhard, *Aus. Vasenb.*

seconda anfora più si avvicina ai prodotti di Calcide che a quelli di Atene. A questa produzione jonica delle Cicladi, non ancora individuata nei suoi vari centri di attività ed in cui sempre più si palesa l' influsso di Atene, appartiene un ristrettissimo gruppo di vasi [3], che dal cimelio più noto è stato denominato come il gruppo dell' anfora Northampton [4], gruppo che,

(1) Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, 1894, p. 59.

(2) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, t. 205, 3, 4, (Würzburg - Museo di Storia dell'Arte dell' Università, già collez. Feoli).

(3) Karo, *I. H. S.*, XIX, 1899, p. 144 e segg. — Endt., op. cit., p. 21. — Zahn, *Berliner phil. Wohenschrift*, 1902, p. 126, e *Jahrbuch d. Inst.*, XXII, 1908, p. 176 (Clazomene sotto l' influsso dell'Attica) — Dugas, p. 644 — Herford, p. 58 — Buschor, p. 910 e seg.

(4) Gerhard, *Auserl. Vasenbilder*, t. 317-318 (Castello Ashby in Inghilterra, coll. Northampton).

sinora, risulterebbe composto di quattro esemplari, tutte anfore di provenienza etrusca [1]. Pare che a torto si sia voluto riconoscere [2] uno stadio anteriore a queste anfore in un gruppo di *deinoi*, [3] che hanno una sola zona grande figurata, in cui sono espressi, in maggioranza, allegri *komoi* di uomini danzanti, ma anche eroi combattenti, Sileni, Centauri. Questi *deinoi* sono invece diversi non solo per tecnica, ma anche per stile e si ricollegano, per la maniera facile e vivacissima del disegno, all' arte ceramica dell' Asia Minore e rientrano perciò in quella numerosa produzione a cui appartengono le anfore *pontiche* ed i vasi da esse anfore degenerati.

Il carattere jonico del gruppetto dell' anfora Northampton è spiccato assai per quanto concerne la ornamentazione e lo stile delle figure, ma la tecnica è ormai quale ci appare nei prodotti calcidesi ed attici e le forme sono più severe, sebbene presentino una spirituale vivacità, che è superiore a quanto ci offrono i dipinti vascolari di Calcide e di Atene. Su di un esemplare da Vulci (fig. 154) [4] osserviamo due scene divise tra di loro dai manichi ed incorniciate in alto da un' orlatura grossa a doppia fila di fiori di loto e di palmette alternate, in basso da un ornato a fiori di loto chiusi ed aperti, mentre le foglie di edera, proprie dell' arte jonica, adornano l' orlo dell' imboccatura ed il basso del recipiente. Su di un lato sono due Centauri alla caccia con cani, impugnano essi un cerbiatto; ma sull' altro lato è una scena mitica; vi è l'astuto Hermes che riesce a strappare di sorpresa al gigante Argo la misera Io mutata in una mucca. Sono due quadri pieni di vita, in cui le forme dei corpi sono assottigliate ed in cui impiccolite sono le teste. Mentre la scena dei Centauri galoppanti a destra palesa la sua origine da un fregio continuo, la scena di Io e di Argo è circoscritta in sè stessa con la figura bovina in mezzo, quasi in contrasto tra la forza intellettuale e la violenta brutalità. Questa anfora, come le altre congeneri, palesa già uno stadio relativamente sviluppato di arte arcaica; vi è invero un tentativo di rendere il panneggiamento nel vestito di Hermes, i particolari anatomici sono resi con cura ed è affrontato il problema di riprodurre la torsione di un corpo. Si noti infine che in queste anfore si esplica una elegante

---

(1) Oltre all'anfora Northampton sono note le seguenti: 1 e 2 — Hackl, n. 585 e 586, fig. 69-73 (Monaco - Collezione di Vasi); 3.ª - *B. C. H.*, XVII, 1893, p. 432. — Pottier, E, 705 (Parigi - Museo del Louvre).

(2) Buschor, p. 110.

(3) Si v. un elenco di questi *deinoi* in Endt, op. cit., p. 21. Si cf. Fairbanks, *American Journal of Archeology*, 1919, p. 279 e segg., che ivi pubblica (fig. 1 e 2) un nuovo esemplare del Museo di Boston.

(4) È a Monaco, Hackl n. 585.

ed ardita ornamentazione, avvivata talora da piccole figure bestiali (lepri e porcospini).

Con la ceramica di Calcide [1] ci avviciniamo ancor di più alla produzione attica. Durante il secolo VI Calcide, importante centro minerario e nel tempo stesso luogo di passaggio nella navigazione tra il nord ed il centro della Grecia, ha una funzione analoga a quella di Corinto e, come la città dell' Istmo tra le varie e floride industrie coltiva quella della cera-

Fig. 154. — Anfora tipo-Northampton (Monaco - Collez. di Vasi).
da Hackl.

mica, così la città dell' Euripo, la città del rame, accanto alla grande attività mineraria ed accanto alla rinomatissima industria calcheutica, fabbrica,

---

(1) Dumont e Chaplain, I, p. 275 e segg. — Klein, *Euphronios*, 1886 e segg. — Von Rohden, p. 1966 e seg. — Milliet, op. cit., p. 127 e segg. — Kretschmer, op. cit., p. 62 e segg. — Pottier, II, p. 551 e segg. — Walters, I, p. 321 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 551 e segg. — Hauser, ivi, S. II, p. 215 e segg. — Perrot, X, p. 1 e segg. — Dugas, p. 637 — Herford, p. 63 — Buschor, p. 96 e segg.

tuttavia per breve spazio di tempo, vasi dipinti. E come Corinto, così Calcide, prima ancora della massima sua espansione commerciale ed industriale, fu attiva propagatrice dell' ellenismo in regioni lontane con la fondazione di floride colonie. Ma, ma al contrario di Corinto, dal cui territorio sono pure usciti esemplari di ceramica corinzia, il terreno di Calcide non ha reso sinora alla luce neppure un miserando frammento di uno di quei vasi, che la indagine scientifica moderna ha attribuito con salda fondatezza a fabbrica calcidese. Tutti invero gli esemplari a noi noti, circa un centinaio, di cui solo pochi sono stati sinora editi, provengono da sepolcreti italiani e prevalentemente etruschi (Vulci e Cerveteri), e la loro attribuzione a Calcide è basata in modo essenziale sulle iscrizioni, che vi sono frequenti e che sono

Fig. 155. — *Kelebe* con coperchio di fabbrica calcidese: partenza di Ettore per il campo (da Vulci, nel Museo di Würzburg).
da Furtwängler e Reichhold.

condotte secondo l'alfabeto proprio della opulenta città della Eubea. È poi da escludere d'altro lato la ipotesi, che fu già emessa [1], che questa serie ceramica si debba non alla madre patria, ma ad una colonia sua o della Sicilia o dell' Italia, forse Cuma; seguendo tale ipotesi non si potrebbero invero spiegare i rapporti intimi che la serie stessa presenta con la produzione delle fabbriche delle Cicladi, di Corinto, di Atene.

Coi vasi delle Cicladi, e si allude qui in special modo ai vasi del tipo della tazza di Fineo, hanno i calcidesi (fig. 155) di comune la jonica vivacità, mentre

---

(1) Si cfr. Perrot, X. p. 7.

addirittura attica è la tecnica sia dell' argilla che delle vernici; onde è che questa ceramica di Calcide rappresenta, per così dire, il posto avanzato in occidente della corrente jonica che, muovendo dall'Asia, attraverso le isole dell'Egeo va trasmutando vieppiù i propri caratteri per opera delle correnti contrarie che muovono da Corinto e da Atene. La serie ceramica calcidese presuppone, come si è accennato, una attività di corta durata, poichè gli esemplari suoi a noi noti si possono collocare negli anni antecedenti la metà del secolo VI e di pochi anni possono varcare il 550. In maggioranza si ha la forma di anfora, nella quale prevale il tipo dalle pareti lasciate nel fondo dell' argilla, su cui si distribuiscono gli ornati e le scene figurate, mentre, analogamente a quanto appare nella contemporanea ceramica attica, non manca il tipo dell'anfora panciuta ricoperta di nera vernice con due riquadri risparmiati, ricordanti le metope degli edifizi dorici. È inoltre coltivata la forma del cra-

Fig. 156. — Idria calcidese: lotta di Atalante e di Mopsos (Monaco - Coll. di Vasi).
da Hackl.

Fig. 157. — Idria calcidese: Zeus contro un gigante.
da Hackl.

tere che, se nella forma dei manichi ricorda il cratere attico come ci appare dal vaso François, nella intiera sagoma più si avvicina al cratere a colonnette o alla *kelebe* attica. E vi sono inoltre le brocche, i nappi profondi e sopratutto le idrie, le quali nei loro contorni e nel modo con cui sono foggiate le anse tanto chiaramente riflettono quei modelli di bronzo, che erano dovuti alla metallotecnica calcidese e di cui alcuni esemplari sono pervenuti sino a noi. Insigne è, per esempio, una idria da Vulci (fig. 156 e 157) (1), con la lotta di Atalanta e di Mopsos pel cignale calidonio e con Zeus che scaglia il fulmine su di un gigante anguipede.

Fig. 158. — Anfora calcidese (Vürzburg-Museo). da Furtwängler e Reichhold.

Il disegno sui vasi calcidesi è assai scorrevole e non esente da sciatteria, ma l'assieme delle scene rappresentate è espresso con sicurezza denotante un pronunciato gusto artistico, ed anche quando le figure non sono agitate da azioni violenti, ma sono calme e composte, spira da esse una fresca vivacità, che rende attraenti e interessanti assai nella originalità loro i quadri mitologici, che i ceramisti di Calcide si compiacquero di esprimere sui prodotti da loro foggiati. Invero quasi si intravvede lo spirito di concorrenza che animava questi ceramisti, che nella clientela estera, già attratta in misura sì grande dai prodotti metallici di Calcide, cercavano di eccitare l'attenzione anche per ciò che concerne i prodotti fittili in mezzo alla merce corinzia, laconica, jonica ed attica.

Ma i ceramisti di Calcide sono anche esperti, sapienti decoratori: come esempio si può addurre un'anfora da Vulci (fig. 158) (2); si osservino i belli

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 31 e 32 e Hackl, n. 596, t. 23 (Monaco, Collezione di Vasi, m. 0,46).
(2) Furtwängler e Reichhold, t. 102, 1 — Urlichs, n. 146 (Würzburg - Museo della Storia dell'Arte dell'Università, m. 0,41).

ornati di palmette e di fiori di loto sul collo, ma sopratutto si ammiri l'ornato col suo carattere complesso pieno di riposante simmetria, che riempie il mezzo di ciascuno dei lati ed in cui, come si è osservato [1], vi è come l'incrocio, la miscela assai felicemente raggiunta delle forme sentite, naturali dell' oriente jonico e delle forme astratte, stilizzate dell'Attica. Sulle spalle dell' anfora è una corsa di cavalieri giovinetti, motivo non raro nella ceramica calcidese e che essa ha in comune con quella corinzia; ma nel corpo del vaso da un lato, a fianco dello splendido ornato sono due galli, i quali pure sono frequenti in questa serie ceramica; sull' altro lato è un altro schema pure non raro, l' oplita cioè che cavalca avendo accanto a sè alla sua destra lo scudiero pure a cavallo. Nè scomparsi sono del tutto i riempitivi: due rosette sotto ciascuna coppia di cavalli, un bottone di fiore pendente nel campo, un uccello volante.

Fig. 159. — Anfora calcidese con l' avventura di Eracle e di Gerione (Parigi - Gabinetto delle Medaglie).

Con questa anfora, che meglio di ogni altra ci dà un' idea delle qualità ornamentali della serie ceramica di Calcide, strettamente si ricollega un' altra anfora da Vulci (fig. 159) [2], che tiene il primato fra gli altri vasi calcidesi adorni di scene mitologiche. Vi è rappresentata l'avventura di Eracle contro il tricorpore Gerione, mentre nel lato posteriore vediamo esibita una quadriga di fronte, tema quest'ultimo che fu largamente sfruttato dalla ceramica attica a figure nere e che ha il suo parallelo nell'arte plastica in una delle metope del tempio C di Selinunte [3]. In questa quadriga vi è una simmetria spinta forse all' esagerazione: essa è di tipo araldico con le teste dei cavalli mediani ripiegati tra di loro e con le teste dei cavalli laterali curve all' in-

(1) Buschor, 1 edizione, p. 108.

(2) Furtwängler e Reichhold, S. II, fig. 79, *c* — Perrot, X, fig. 2-4 e 6. — De Ridder, n. 202 (Parigi - Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie, già coll. Feoli, poi Magnoncour).

(3) Brunn-Bruckmann, t. 287, *a* (Palermo - Museo Nazionale).

fuori, col capo dell' auriga nascosto dall' elmo corinzio e visto di prospetto, coi due uccelli che riempiono con simmetria rigorosa gli spazi ai lati dell' auriga. Tutto ciò ha una impronta rigida, che tradisce un modello non tanto pittorico quanto di rilievo metallico, consono con l' arte dei bronzisti di Calcide.

Ma assai più interessante è la scena mitica, egregiamente concepita (fig. 160). Con slancio risoluto si avventano l'uno contro l'altro l'eroe Eracle ed il mostro Gerione, quegli scagliando una freccia, questi vibrando le tre lancie delle sue tre destre; il difetto della distanza che dovrebbe supporsi tra l'arciero ed il suo bersaglio quasi non si avverte, data la foga con cui sono espresse le due figure dei contendenti. Eracle muscoloso e grosso nelle coscie, è l' Eracle

Fig. 160. — Scena figurata del vaso della figura precedente.
da Gerhard, *Aus. Vasenb.*

così ovvio nella pittura vascolare attica della tecnica a figure nere nella sua piena floridezza, ma proprio dell' ambiente di Calcide è il corto chitone a taglio ricurvo; di carattere calcidese sono inoltre l' emblema dell' aquila ad ali spiegate sullo scudo di Gerione e le ampie ali attaccate alle spalle del mostro. Già sono caduti il pastore Eurizione ed il cane Orthros, quegli prono ed un po' ripiegato nello spasimo dell' agonia, questo invece sul dorso con le zampe che si dibattono negli ultimi moti convulsivi del corpo. A sinistra sono le bestie bovine tutte raccolte in un sapiente aggruppamento; campeggia invero su quattro figure bestiali variamente atteggiate, come si può desumere dalle loro protomi e dalle loro zampe, un'ampia forma di toro, espresso del tutto di profilo con la testa un po' curva e che ricorda i tori delle coppe auree di Vaphiò di arte cretese-micenea [1]; si costituisce in tal modo un felice contrasto tra questa figura taurina intieramente can-

(1) *Eph. Arch.*, 1889, t. IX (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

dida e le altre figure bovine nere e rosso-violette. Nel mezzo, tra il radunato armento di Gerione e la furiosa scena di lotta, si drizza la figura della dea Athena; chiusa nello stretto chitone, con la linea verticale da lei formata è in contrasto con le linee oblique delle bestie da un lato, dei combattenti dall' altro: la calma olimpica, ma tutt' altro che disinteressata, ed il fragoroso cozzo di due forze opposte sono in immediata vicinanza, ma dalla egida della dea si risvegliano al rumore delle armi i serpenti e minacciosi si snodano sibilando per l' aria.

La scena è adunque mossa, agitata, e certamente i ceramisti attici a figure nere furono inferiori a questo ceramista di Calcide nel trattare lo stesso soggetto; bisogna scendere allo stile severo a figure rosse, alla tazza, che a suo luogo esamineremo, firmata da Euphronios, per trovare vivacità mirabile di composizione e di schemi; ed Euphronios, più che ai suoi predecessori di Atene, sembra ricollegarsi al predecessore anonimo dell' anfora della fabbrica di Calcide. In questa anfora l' avvicendarsi dei colori bianco, nero, rosso-violetto è efficace assai e, mentre nel cratere corinzio di Amfiarao pei contorni pesanti, lignei delle figure tale policromia risveglia, come si è detto, la idea di un intarsio su legno, invece nell' anfora calcidese per lo slancio di questi contorni delle figure siamo condotti con la nostra mente a pensare ad intarsi in materiale metallico di vario genere. Nell' insieme del quadro perdono d' importanza i difetti della non raggiunta prospettiva, sia nella curvatura del collo delle bestie bovine, sia nel rendimento in queste bestie di un unico corno — e quest'ultimo particolare è comune nell'arte arcaica (per esempio si ricordi la idria ceretana che adducemmo) — sia infine nella espressione del torso di Athena.

Fig. 161. — *Oinochoe* di Gamedes (Parigi - Museo del Louvre). dai *Wiener Vorlegeblätter*.

Prima di passare all' Attica rimane da far cenno della produzione beotica. In Beozia si avverte un ritardo assai grande rispetto a quanto si svolgeva nella ceramica delle regioni attigue, da cui la Beozia stessa sempre era dipesa in ogni manifestazione di arte, della Eubea cioè e dell' Attica. I recenti scavi inglesi a Rhitsona hanno invero saldamente accertato che sino

alla fine del secolo VI si continuò la fabbricazione delle cosiddette coppe beotiche con uccelli volanti [1], le quali rappresentano la fase orientalizzante della ceramica in Beozia e che perciò debbono essere ascritte nella loro grande maggioranza al secolo suddetto, in cui si venivano maturando le grandiose scene figurate di contenuto o generico o mitico. Ma, accanto a questa produzione di pretto carattere indigeno non mancano durante il secolo VI i prodotti in cui ceramisti, avidi di novità, dietro l'impulso delle fabbriche di Calcide, di Atene, di Corinto, introducono la espressione delle figure umane e di scene complesse. Ma questi prodotti sono goffe, inabili imitazioni. Di uno di questi ceramisti conosciamo il nome, Gamedes [2], che ci appare scritto in due prodotti. Uno è un ariballo da Tespi [3] senza figurazioni, con semplici ornati per cui, insieme con la forma, chiaro è il ricollegamento con prototipi corinzi. L'altro vaso firmato da Gamedes è una *oinochoe* [4] da Tanagra (fig. 161), che ci presenta una sagoma arcaica, di carattere locale, con alto collo a risega nel mezzo e con ansa a forma di nastro e con basso ed espanso corpo. Sul corpo del vaso nella fascia principale (fig. 162) un omiciattolo guida il suo greggie di montoni ed un toro. Rivela questa scenetta una tendenza per il realismo agreste, che è un fenomeno isolato nella pittura ceramica di questo periodo e che sembra particolare alla Beozia e del tutto consona all'ambiente che vide sbocciare l'agreste poesia esiodea. Se d'infelice ingenuità sono le forme, specialmente quelle del pastore, povera è la decorazione con un intreccio di fiori di loto sulla parte superiore del collo della brocca e con baccellature al di sopra e al di sotto della zona figurata.

Fig. 162. — Rappresentazione attorno alla *oinochoe* di Gamedes.
dai *Wiener Vorlegeblätter*.

(1) Burrows e Ure, *A. B. S.*, 1907-08, p. 226 e segg. e *I. H. S.*, XXIX, 1909, p. 308 e segg. — Ure, *I. H. S.*, XXX, 1910, p. 336 e segg. — cfr. Perrot, X, p. 33 e Dugas, p. 642.

(2) Klein, p. 31 — Rayet e Collignon, p. 81 — Walters, I, p. 300. — Perrot, X, p. 41 e seg. — Dugas, p. 643 — Nicole, n. 6.

(3) Walters, I, t. XVII, 6 ; id., A, 189 (Londra - Museo Britannico).

(4) *Wiener-Vorlegeblätter*, 1888, t. I, 2, 6, 7, (Parigi - Museo del Louvre).

Pare poi che ceramisti beoti passassero in Attica sin dalla prima metà del secolo VI ed ivi, educati dall'ambiente propizio, vi fabbricassero prodotti che in nulla si differenziano da quelli veramente attici; come vedremo, il tema del greggie condotto al pascolo verrà ripreso in Attica con ben altri accenti di arte da uno di questi ceramisti, da Theozotos.

Fig. 163. — Particolari del cratere corinzio di Amfiarao (si v. la fig. 128).
da Furtwängler e Reichhold.

CAPITOLO QUINTO

I vasi attici a figure nere.

APRE la serie dei vasi attici a figure nere un'anfora grandiosa, la cui esecuzione può essere ascritta all'alba del sec. VI, ed in cui, accanto ai ricordi del passato, sono caratteri nuovi di stile. L'anfora, detta di Nesso (fig. 164) pel contenuto di una delle scene di cui va adorna, è alta ben m. 1.21 e proviene da Atene [1]; secondo ogni verosimiglianza doveva servire, come i grandi vasi geometrici del Dipylon, a decorazione esteriore di una tomba. La forma invero e la decorazione dell'anfora di Nesso, oltre che il suo rinvenimento in terreno sepolcrale, escludono che essa sia stata fabbricata per uso domestico ed indicano invece una destinazione rituale, funebre. Le anse sono piene e non sono perciò adatte allo scopo che sarebbe loro proprio di sollevare il vaso. Per di più l'anfora doveva essere collocata come dentro una nicchia, perchè una sola parte è adorna, quella cioè che doveva essere visibile dal lato dal quale era l'accesso alla tomba; nella parte posteriore la superficie del vaso è tutta ricoperta da uno strato di nera vernice.

Ma in compenso, quale effetto di ricca decorazione ed anche di policromia produce il lato anteriore! Nel quale il ceramista non si è peritato di fare ampio uso del graffito e del color rosso, poichè di rosso colore sullo strato di vernice nera sono ricoperte le stoffe delle vesti non solo, ma talora anche il nudo delle carni e precisamente dei volti umani. È una permanenza questa di ciò che è peculiare dell'arte precedente; nell'anfora dell'Imetto, nel cratere di Aristonous si è visto come le teste siano espresse semplicemente delineate sul fondo dell'argilla, mentre i corpi sono riempiti di nera vernice; qui, come nei prodotti di Milo e di Corinto, al semplice contorno del capo

---

(1) *Ant. Denkm.*, I, t. 57 — Perrot, X, p. 70 e segg. — Collignon e Couve, n. 657 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

si sostituisce il color rosso; tale sostituzione si manterrà ancora per un pò di tempo, ma già prima della metà del secolo VI, quando si è pienamente fissata nei suoi caratteri la tecnica a figure nere, alle teste maschili si estenderà il color nero, mentre il bianco sarà riserbato ai nudi muliebri.

Fig. 164. — Anfora di Nesso (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

Alinari.

Nella scena vi è già novità di contenuto; ormai nella ceramica attica, seguendo l'esempio che veniva da altri centri di fabbricazione di vasi, accanto alle scene di contenuto generico, accanto ai fregi di belve e di mostri cominciano ad essere rappresentati i miti tanto cari alla fantasia dei Greci. E subito la ceramica attica con sì passionale trasporto si dedica alla illustrazione di questi miti, che ben presto perviene a superare di gran lunga, come vedremo dall'insigne vaso François, quanto riuscivano ad esprimere in tal genere di rappresentazioni le fabbriche contemporanee di Corinto, di Calcide, di Sparta, di altri luoghi.

Due sono i quadri allusivi a miti nell'anfora di Nesso. Sul collo la decorazione è metopale; ed invero la scena di Eracle che trucida il centauro Nesso e con la duplice orlatura ai lati a meandro e a rosette ci fa ricordare le metope fittili dipinte del tempio di Apollo a Thermos in Etolia, le quali hanno esse pure una ricca incorniciatura la-

terale [1]; ma senza dubbio sono esse al confronto di questa anfora attica di arte più evoluta, appartenendo al già inoltrato sec. VI. Sul ventre (fig. 165) sono rappresentate le tre Gorgoni: due sono effigiate fuggenti, la terza, Medusa, già decapitata, cade al suolo con le ali ripiegate; manca Perseo, come nel riquadro superiore manca Deianira. In realtà sì in un caso che nell'altro il ceramista male ha calcolato le proporzioni delle figure rispetto allo spazio di cui poteva disporre, e però sia là che qui vi è stata la esclusione di uno dei personaggi principali. È questa del resto una inabilità scusabile, data la innovazione di accomodare alla superficie dei vasi una scena mitica e non già le viete scene generiche o le non meno viete figure di bestie e di

Fig. 165. — Particolare dell'anfora di Nesso.
da *Antike Denkm.*

mostri. Ma non tarderà il momento in cui la ceramica attica, meglio addestrata, saprà emanciparsi da tale inabilità. È conservato tuttora il metodo del riempitivo, che pur sempre con la forza di una secolare tradizione padroneggia e guida la mano del ceramista nella decorazione; ma questi riempitivi parassitari hanno assunto un aspetto di assai secondaria importanza, schematizzati come sono e diminuiti di numero e di proporzioni. Per compenso già si avverte il soffio di un'arte più progredita nelle belle fascie ad ornati a viticci, a palmette, a fiori di loto che limitano inferiormente e superiormente la scena della morte di Medusa. Nè mancano le candide, ingenue inesperienze nel disegno, di cui alcune resteranno per molto tempo ancora, come la rappresentazione delle alate Gorgoni col volto ed il torso

(1) *Ephem. arch.*, 1903, t. II - VI, - *Ant. Denkm.*, II, t. 49-53; si cf. Perrot, IX, p. 260 e seg. (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

di prospetto, le gambe di profilo, sì da richiamare la nota statua marmorea di Nike volante da Delo, opera forse di Mikkiades chioto [1].

Ma quanto vigore è nel gruppo (fig. 166) del centauro e dell'uccisore suo! Eracle è pieno di slancio e tutto il suo corpo è teso ad infiggere il colpo di morte a Nesso e con audacia il piede sinistro dell'eroe preme di tutta forza sulle reni del centauro per abbatterlo al suolo; si piegano, si accasciano le zampe del mostro il quale, confessandosi vinto, cerca di impetrare pietà da Eracle toccandogli la barba. Non dobbiamo perciò lesinare la lode nostra allo sforzo del ceramista primitivo che, inceppato nelle formule di un'arte infantilmente convenzionale, cerca tuttavia con sincera, intelligente audacia di ispirarsi alla natura, di cui egli possiede giovanilmente fresco il sentimento. Onde è che in questo gruppo di Eracle e di Nesso dobbiamo riconoscere uno dei primi esempi dell'arte attica nella rappresentazione della lotta di un eroe e di un centauro che, attraverso vari e successivi sforzi, perviene ad altezza sublime nelle metope fidiache del Partenone.

Fig. 166. — Particolare dell'anfora di Nesso.
da *Antike Denkm.*

Fig. 167. — Lebete di Egina (Berlino - *Antiquarium*).
da *Arch. Zeitung.*

Attorno all'anfora di Nesso si aggruppano altri vasi e frammenti di vasi; insigne è un lebete (fig. 167), purtroppo assai lacunoso, proveniente da Egina e che raggiunge nel diametro massimo la misura di cm. 55 [2]. Oltre alla raggiera

(1) Brunn - Bruckmann, t. 36 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(2) *Arch. Zeitung,* 1882, t. IX - X - Perrot, X, p. 75 e segg. — Furtwängler, n. 1682 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

della parte più bassa si distinguono in questo lebete tre zone: quella inferiore in cui appare raddoppiato il motivo ormai solito delle palmette e dei fiori di loto alternantisi ed uscenti dai viticci; la zona mediana (fig. 168) ha contenuto zoomorfo coi soliti leoni e con le solite sirene dei vasi di Vurva, ma anche con tori e cavalli pascolanti (l'antico elemento geometrico qui animato di nuova vita), nel cui rendimento pieno di vivacità l'attico ceramista palesa di essersi emancipato in parte dalla vieta tipologia; nella

Fig. 168. — Particolari del lebete di Egina.
da *Arch. Zeitung.*

zona superiore sono infine le rappresentazioni a figure umane e specificatamente mitologiche, distribuite lungo la fascia a mo' di metope di un edifizio dorico.

E ciascuna delle due scene, cioè l'inseguimento delle Arpie per parte dei Boreadi e la uccisione di Medusa per parte di Perseo, era distribuita in due riquadri, di cui uno solo per ogni scena ci è pervenuto (fig. 169): quivi sono le due Arpie in rapida fuga, colà Perseo è effigiato volante con accanto Athena. Anche qui, come nell'anfora di Nesso, sono i ricordi di un'arte ormai sorpassata, per esempio nei riempitivi. E le parti ignude della tozza figura di Athena, non solo la testa, ma il braccio ed i piedi, sono espresse in semplici contorni; di qui breve è il passo per riempire in bianco le carni femminili con forte contrasto con le carni maschili ricoperte di nera vernice. Per la figura bassa, massiccia di Athena si abbia in mente la figura della me-

desima dea, che in pari modo non è ancora individuata dalle armi e che assiste pur essa Perseo nella impresa della Medusa, su di una metopa del tempio C di Selinunte [1], il quale tempio, appartenendo forse al primo quarto del sec. VI, non deve essere se non di poco posteriore a questo lebete attico.

Arte più evoluta rispetto all'anfora di Nesso ed al lebete di Egina presenta un'anfora grandiosa (alta m. 1,10) e però di destinazione funebre, proveniente dal Pireo (fig. 170) [2]. Questa anfora dimostra una sagoma consimile a quella dell'anfora di Nesso, ma non avendo più le anse piene e manifestando una espansione maggiore sulle spalle, si può affermare che in questo vaso sieno già fissati quei caratteri tettonici che resteranno, pur leggermente modificandosi, nelle anfore attiche posteriori. Anche qui, come nel vaso di Nesso, vi è sul collo la decorazione metopale con la figura di un gallo, simbolo degli agoni ginnastici, e attorno al ventre è la decorazione, non riserbata al solo lato anteriore, ma estendentesi tutto all'ingiro: sono espresse due bighe da corsa ed un leone accosciato. Tuttora qua e là sul fondo giallastro dell'argilla spiccano i riempitivi, di cui alcuni dimostrano quella eleganza che essi posseggono nelle anfore di Milo, ma nella distribuzione dei motivi ornamentali già si afferma una sobrietà, una finezza indiscutibili di gusto.

Fig. 169. — Particolari del lebete di Egina.
da *Arch. Zeitung*.

E maggior maestria si palesa qui che nei vasi precedenti nel disegno

(1) Brunn-Bruckmann, t. 286 (Palermo - Museo Nazionale).

(2) *Ephem. arch.*, X, 1897, t. V e VI — Collignon e Couve, n. 651 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

delle figure, condotte già con un grado di precisione e tutt'altro che prive di sentimento di vita. Il ceramista appare in possesso di maggiori mezzi espressivi, ma sopra tutto è egli riuscito nella immagine del gallo, in cui in modo egregio si manifesta la indomita fierezza dell'animale battagliero. I cavalli, con il convenzionale rendimento delle ciocche della criniera, presentano analogia con ciò che si osserva in alcune della protomi equine di un gruppo speciale di anfore attiche di questa fase di arte [1].

Fig. 170. — Anfora del Pireo (Atene - Museo Nazionale).

da *Ephem. arch.*

Sono queste anfore di forma panciuta ed in esse, nel nero colore che ricopre la loro superficie, sono riserbati due riquadri, in uno dei quali è un busto femminile espresso a semplice contorno, come l'Athena del lebete di Egina, e nell'altro è una protome equina. Per quanto concerne il busto femminile, esso può costituire un indizio di influsso jonico, data la frequenza di busti umani nella decorazione di vasi dovuti all'ambiente della Jonia (si ricordi per esempio l'anfora di Mirina). Queste anfore attiche, alte più di mezzo metro, avevano destinazione funeraria ed una di esse invero fu ritrovata insieme all'anfora di Nesso (fig. 171), mentre una seconda proviene dalla tomba cui sormontava la insigne stele di Aristione eseguita, a quel che pare, attorno alla metà del sec. VI [2]. E di tali anfore si fabbricarono nelle officine ceramiche delle imitazioni meno grandiose, destinate al commercio di esportazione, poichè quasi tutte queste imitazioni provengono dal suolo etrusco. Costituiscono adunque queste anfore, che possono discendere sino al 550 o poco più in giù, accanto ad altri prodotti che tra breve incontreremo, le prime testimonianze di ottimi rapporti commerciali,

(1) Hackl, *Iahrbuch*, XXII, 1907, p. 83 e segg. e p. 141 e seg.
(2) Collignon e Couve, n. 662 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

concernenti in principal modo l'industria dei vasi, tra Atene e l'Etruria. Atene adunque già verso la fine del primo cinquantennio del sec. VI, all'inizio della tirannia di Pisistrato comincia ad esercitare nel commercio transmarino dei prodotti ceramici un'attiva concorrenza alle fabbriche joniche, corinzie, spartane, calcidesi e ben presto in questa gara riporta piena vittoria per la innegabile superiorità della sua industria. E tale superiorità è dovuta all'ambiente ateniese eccezionalmente favorevole allo sviluppo dell'arte ceramica, con gl'incessanti progressi e con la florida espansione che raggiunsero sotto la dinastia pisistratea le maggiori arti figurate, onde nelle officine dei vasai doveva penetrare con amore sempre più acceso pel bello e col gusto sempre più affinato per la osservazione della natura, il fervore di novelle creazioni, specialmente nelle scene, in cui con accuratezza cosciente venivano illustrati miti famosi. Ed invero in questi primi vasi, che abbiamo addotto e destinati ad usi locali, ci si manifesta un'arte forte, audace, piena di vigoria, forse un po' rude e contrastante con l'arte raffinata ed elegante della Jonia, poichè sono in questi vasi quei caratteri che ci appaiono nelle primitive sculture di tufo dell'acropoli ateniese, anche se tali sculture nella maggioranza loro siano ai vasi stessi un po' posteriori. Ma tra breve un nuovo soffio vivificatore sarà infuso in questa arte pittorica della ceramica destinata ai mercati esteri ed in questi novelli dipinti si potranno seguire gradatamente quei continui, graduali progressi, che avvertiamo nel patrimonio plastico ateniese del sec. VI sino a noi pervenuto.

Fig. 171. — Anfora ritrovata insieme all'anfora di Nesso (Atene - Museo Nazionale).
da *Antike Denkm.*

Un passo ulteriore alla pienezza della tecnica a figure nere ci è rappresentato da un gruppo di vasi, imitazioni fittili di tripodi e di *kantharoi* metallici, che dall'esemplare di maggiore importanza si può designare come il gruppo del tripode di Tanagra [1]. Questi prodotti provengono per gran parte dalla Beozia, onde non è mancato chi li ha ascritti a fabbriche beo-

---

(1) *Arch. Zeitung,* 1881, t. 3 e 4 — Furtwängler, n. 1727 (Berlino - Musei, *Antiquarium*). Si v. sul gruppo del Tripode di Tanagra, Buschor, p. 127.

tiche [1]; se non che così chiaro è in loro il carattere dell'arte ceramica attica ed indubitata è la provenienza attica di alcuni esemplari che, se anche si ammette che i tripodi ed i *kantharoi* provenienti dalla Beozia furono in Beozia fabbricati, si deve anche ammettere che sono essi dovuti a ceramisti attici lavoranti in quella regione.

Il tripode di Tanagra inaugura la serie dei vasi attici a molteplici scene figurate, serie di cui l'esemplare più insigne, più ricco è il vaso François, di cui tra poco sarà parola. Come in un altro tripode proveniente dalla Beozia (fig. 172) [2], così in questo nei tre piatti sostegni sono due riquadri figurati, ma alla rapresentazione di uccelli, di belve, di un'aquila di questo secondo esemplare sono sostituite scene figurate. Ecco nei riquadri superiori la fuga di Perseo dinanzi alle Gorgoni, e tra di queste Medusa che si abbatte al suolo. È il tema che abbiamo visto trattato con favore in queste prime scene mitiche su vasi attici, ed il modo con cui la scena è stata espressa corrisponde a quanto vedemmo nell'anfora di Nesso e nel lebete di Egina. Ma ecco nei riquadri inferiori generiche figurazioni alludenti alla palestra: il pugilato, la lotta e forse il gettito del disco. E, mentre alla parte inferiore del recipiente è riserbata la vieta decorazione ad esseri animaleschi e favolosi, nella superiore sono tre scene (fig. 173) di carattere realistico e religioso, sia il sacrifizio di un enorme suino, sia una danza grottesca che ci offre una idea del *kordax*, sia un banchetto. Sul coperchio poi, nella minore zona intorno al pomello è una caccia alla lepre, il motivo così frequente nella ceramica proto-corinzia, mentre la zona più grande ha il solito contenuto zoomorfo ed in essa sono gli ultimi residui dei parassitari riempitivi nella presenza di rade crocette. Nei riparti figurati

Fig. 172. — Tripode dalla Beozia (Parigi - Museo del Louvre).

da *B. C. H.*

(1) Perrot, X, p. 34 e segg.
(2) *B. C. H.*, XXII, 1898, t. VII (Parigi - Museo del Louvre).

del recipiente con rappresentazioni di belve è il gruppo di un leone che azzanna un toro; si rammenti che consimili gruppi venivano espressi contemporaneamente anche dalla grande arte plastica ateniese; l'esempio più insigne è offerto dal grandioso e purtroppo frammentato altorilievo in *poros*, in cui sono i leoni che divorano un toro atterrato [1].

Maggiori progressi di tecnica e di stile presenta un gruppo di vasi, da cui chiaro apparisce l'intento dei ceramisti attici di voler vincere nella con-

Fig. 173. — Scene adornanti il tripode di Tanagra (Berlino - *Antiquarium*). da *Arch. Zeitung*.

correnza le altre fabbriche, specialmente corinzie e joniche, appropriandosene alcune qualità ed unendole con quelle insite, derivate dalla lunga tradizione di arte ceramica locale. È un gruppo di *deinoi*, cioè di recipienti globulari di grandi dimensioni che dovevano poggiare su sostegni fittili. I due esemplari più insigni, perchè provvisti del sostegno, pure decorato con dipinti, provengono dalla Etruria (fig. 174), uno certamente da Cerveteri [2]. La forma già era usata nella ceramica jonica e spartana ed è di chiarissima derivazione metallica, come i tripodi ed i *kantharoi* di cui or ora si è fatta parola.

(1) Perrot, VIII, fig. 278 - *Catalogue of the Akropolis Museum*, I, 1912, n. 3 (Atene - Museo dell'Acropoli).

(2) 1, *Museum Gregorianum*, 1842, II, t. XC (Roma - Museo Etrusco Gregoriano) — 2, Pottier, E, 874, t. LX-LXII (Parigi - Museo del Louvre).

E, in modo conforme ai modelli jonici e corinzi, l'argilla è di un impasto più pallido, maggiormente assoggettata ad un processo di depurazione.

Nel *deinos* qui edito (fig. 175), come negli altri congeneri, la ceramica attica ci si dimostra ormai abilissima nella ornamentazione figurata, sì da ricordare quanto poi saprà esprimere Klitias nel vaso François, che tra breve osserveremo. Ed invero a questo vaso siamo richiamati specialmente per la scena che adorna la fascia superiore del recipiente, riferibile alla caccia del cignale calidonio, mentre l'altro lato della medesima fascia è adorno della scena di un combattimento attorno al corpo di un caduto. In quest'ultima scena magnificamente è espresso il disordinato tumulto della zuffa atroce con varietà encomiabile di motivi, di schemi. L'elemento orientalizzante primeggia nelle tre zone inferiori con figure di belve e di mostri (Sirene). Tale sovrapposizione di fregi zoomorfi richiama quanto ci si manifesta nella ceramica corinzia, tanto che lo stile di questo e degli altri *deinoi* consimili fu designato come attico-corinzio [1].

Fig. 174. — *Deinos* (Roma - Museo Etrusco Gregoriano): il coperchio non è pertinente, il sostegno in gran parte moderno.

Moscioni.

In tal modo, questo pregevole monumento dimostrante gl'influssi numerosi, che ormai esercitano sui

(1) Perrot, X, pag. 114 e segg.; su questi *deinoi* si v. anche Buschor, p. 68 e seg.

ceramisti attici le fabbriche straniere, ha per lo studio della ceramica una importanza analoga a quella che per la scultura posseggono quei lavori plastici dell'acropoli di Atene, che già denotano progressi non lievi nell'accoglimento di caratteri propri dell'arte jonica e precisamente di Chio.

Appartiene al medesimo genere di ceramica attica quel gruppo di anfore, che tuttora posseggono il convenzionale nome di tirreniche pel fatto che la

Fig. 175. — *Deinos* (v. figura precedente).
Moscioni.

provenienza loro è quasi esclusivamente etrusca [1]. Anche in questi vasi osserviamo il connubio di elementi indigeni e di elementi forestieri, in special

---

(1) Thiersch, *Tyrrhenische Amphoren*, 1899 — Pottier, II, p. 564 e segg. — Walters, I, p. 324 e segg. — Bates, *Am. F. Arch.*, 1907, p. 429 e segg. — Perrot, X, p. 95 e segg. — Dugas, p. 640 — Herford, p. 65 — Buschor, p. 127 e seg.

modo corinzi; anche qui, come nei *deinoi*, mentre la parte superiore del vaso è riserbata alla decorazione a scene figurate, nella parte inferiore è una o sono più zone con elementi decorativi zoomorfi.

Alcune di queste anfore, come tradizione di determinate officine, scendono sino alla metà del sec. VI, a quando cioè lo stile attico a figure nere si si era già compiutamente costituito; i ceramisti di esse anfore senza dubbio hanno avuto sott'occhio modelli jonici e calcidesi, ma è specialmente dalla ceramica corinzia, fiorente sopra tutte le altre nella prima metà del sec. VI, che questi ceramisti traggono la più forte ispirazione. Anche qui adunque come nei *deinoi* è manifesto il desiderio, pur nella imitazione dei prodotti corinzii, di soppiantarli cercando non solo di raggiungere, ma di perfezionare le qualità per cui essi prodotti tanto erano ricercati dagli acquirenti di Etruria.

Così vi è somiglianza coi vasi corinzi in queste anfore *tirreniche* pel modo col quale sono distribuite le varie parti ornamentali, per la frequenza delle iscrizioni dichiarative, le quali invece scarseggiano nei prodotti jonici. E, a tal proposito, una cosa curiosa si può constatare in una di queste anfore provenienti da Cerveteri [1]; ivi, nella scena della nascita di Athena il ceramista ha persino introdotto due segni propri dell'alfabeto corinzio, la *epsilon* ed il *koppa*. Altre somiglianze tra i vasi di Corinto e queste anfore sono nei motivi ornamentali, nei tipi delle belve e degli esseri favolosi, in cui prevalgono le sirene e le sfingi; non solo, ma nelle anfore *tirreniche* più antiche e che però più fortemente si accostano ai modelli corinzi, le figure offrono quelle proporzioni un po' tozze che sono comuni alle figure sui vasi corinzi. E la scelta dei miti coincide; così, per esempio, la partenza di Amfiarao, che vedemmo in un cratere corinzio da Cerveteri, adorna pure la più grande, la più ricca di queste anfore di provenienza non accertata [2], ma la scena del cratere, chiarissima nei suoi particolari, sì attraenti nella loro ingenuità primitiva, nell'anfora *tirrenica* è diventata piuttosto confusa; chè ben lungi dal raggiungere il suo fine è il tentativo del ceramista di emanciparsi in certo qual modo dal modello fissato dall'arte corinzia e d'infondergli un carattere di originalità con una nuova nota di passione. Ma, talora, sono introdotti miti puramente attici, che donano una innegabile impronta di atticità a tutta la serie delle anfore; il mito preferito è quello che Fidia doveva poi, a distanza di tanti decenni, immortalare nel frontone orientale del Partenone, la nascita cioè della dea Athena.

---

(1) *Mon. d'Instituto*, IX, t. LV — Furtwängler, n. 1704 (Berlino, Musei, *Antiquarium*, m. 0,442).
(2) Thiersch, op. cit., t. IV (Firenze - R. Museo Archeologico, m. 0,51).

Le scene mitologiche e quelle generiche (combattimenti, danze, cerimonie dionisiache) sulle anfore predette hanno spesso, pur nella accurata loro esecuzione un carattere di freddezza per le figure l'una all'altra accostate; è raro che il ceramista tenti, come nella suddetta anfora maggiore, di avvincere con atteggiamenti patetici dei personaggi rappresentati l'animo dello spettatore e di commuoverlo. Si osservi, per esempio, l'anfora di provenienza italiana non accertata (fig. 176), che nella zona principale esibisce il triste eccidio di Polissena immolata sul tumulo di Achille. [1] Si prova quasi un senso di turbamento nel considerare la fredda brutalità con cui il sacrifizio della

Fig. 176. — Scena su anfora *tirrenica* (Londra - Museo Britannico). da *I. H. S.*

vergine troiana è consumato, quel sacrifizio che nella *Ecuba* euripidea ci riempie di sì intensa commozione. Tre guerrieri Greci, l'uno dietro l'altro con monotonia di atteggiamento e di azione, sostengono il corpo di Polissena orizzontalmente come rigida trave; Neottolemo tira la vittima pei capelli e la sgozza, come se non si trattasse di una donna, ma di una pecora. Ed impassibili sono tutti i partecipanti di questa orribile scena, Diomede, Nestore, Fenice; e brutte nel loro convenzionalismo sono le forme appuntite, con l'accentuato profilo, con l'occhio grosso di prospetto di questi personaggi, mentre i vestiti loro cadono rigidi come gravi cappe plumbee. Ma l'assieme del vaso non è spiacevole e la ripartizione dell'anfora a tre zone con figure,

---

(1) *J. H. S.*, 1898, t. XV (Londra - Museo Britannico).

il motivo ornamentale delle due palmette e dei due fiori di loto, le figure avvivate da ritocchi e da ornati di color bianco smorzano la monotonia e la freddezza della scena rappresentata.

Sono queste anfore *tirreniche* come tentativi in cui si cimenta la ceramica ateniese, ma ben presto essa sarà padrona dei suoi mezzi tecnici ed

Fig. 177. — Veduta di fronte del vaso François (Firenze - R. Museo Archeologico).

Alinari.

espressivi. Ormai verso la metà del secolo VI siamo arrivati al momento in cui la ceramica attica, ammaestrata sui modelli stranieri, fondendo insieme le qualità sue proprie con quelle acquisite dal di fuori, può offrire una produzione sotto ogni aspetto superiore a quello delle fabbriche contemporanee, preparando il pieno trionfo della tecnica a figure nere. Ed invero con le

anfore tirreniche non siamo lontani dal capolavoro della ceramica della tecnica medesima.

Tale capolavoro è, senza contrasto alcuno, il cratere firmato da Ergotimos come fabbricante *(epoiesen)* e da Klitias come pittore *(egrapsen)*, il

Fig. 178. — Veduta laterale del vaso François (Firenze - R. Museo Archeologico).

Alinari.

celebre vaso François (fig. 177 e 178), così denominato da quell' infaticabile ricercatore del suolo etrusco che fu Alessandro François, il quale lo rinvenne ridotto a minutissimi e dispersi frammenti nel 1844 in una tomba etrusca

a Fonte Rotella presso Chiusi [1]. Questo insigne cimelio, che è come un simbolo del trionfo della ceramica attica sulle altre ceramiche contemporanee, è un ben capace recipiente, poichè misura cm. 66 di altezza e m. 1,81 di circonferenza massima. Appare adunque conservata in questo vaso la tradizione della vetusta ceramica ateniese dello stile del Dipylon dai grandissimi vasi, attraverso esemplari come la già esaminata anfora di Nesso; ma alla decorazione a grandi figure di quest' ultimo esemplare è sostituita la decorazione zonale che si è vista propria dei prodotti arieggianti i corinzi.

Il vaso François dovette uscire dalla officina di Ergotimos dopo di essere stato decorato da Klitias negli anni in cui Pisistrato fu per la prima volta tiranno, negli anni immediatamente anteriori alla metà del sec. VI; il cratere, trasportato in Etruria, certo fece bella mostra di sè nei conviti dei lussureggianti Etruschi e dopo, quale oggetto di singolare pregio, fu offerto ai Mani di un dovizioso defunto. La forma del vaso François, che si può designare col nome di cratere o di anfora a volute, è di palese derivazione da modelli metallici; tale forma godette poi speciale fortuna nella ceramica attica, non tanto nel periodo arcaico a figure nere e a figure rosse, quanto, come vedremo, nel periodo di influsso polignoteo degli anni anteriori alla metà del sec. V; ma allora perderà essa quel carattere di pesantezza che nel vaso François è dato dalla espansione delle forme. Certo è tuttavia che nessun cratere a volute presenta, come questo, tanta abbondanza di scene figurate, di cui è, si può dire, cosparsa ogni parte esteriore; anche le anse sono decorate di figure in uno dei loro lati piatti, ed ivi i riquadri figurati ricordano per tale rispetto i sostegni del tripode di Tanagra.

Quindici sono i soggetti trattati: sei nei riquadri delle anse (due dèmoni gorgonici, due figure di Artemis persiana, due gruppi di Aiace col corpo di Achille), quattro scene sono distribuite in due zone sul collo (caccia al cignale di Calidone, corse di carri in onore di Patroclo, danza, detta *geranos*, dei giovinetti ateniesi che Teseo liberò dal Minotauro, centauromachia), un'ampia scena che gira come zona maggiore attorno al ventre del vaso (processione degli dei bene auguranti agli sposi Peleo e Tetide), due scene sono nella zona sottostante (agguato di Achille a Troilo ed Efesto ricondotto all' Olimpo), nella zona inferiore sono belve e mostri ed infine sul piede

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 1-3 e t. 11-13. Si cf. per questo vaso — Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, p. 202 e segg. — Walters, I, p. 370 e segg. — Perrot, X, p. 137 e segg. — Herford, p. 65 — Buschor, p. 124 e segg.; si v. pei vasi affini, Graef, *Die Antiken Vasen von der Akropolis*, p. 63 (Firenze - R. Museo Archeologico). Per Klitias ed Ergotimos si v. Klein, p. 32 e segg. e Nicole, n. 21 e 31.

del vaso è una stretta fascia (*geranomachia* o lotta dei pigmei e delle gru). L'assieme di queste scene, come è già stato osservato, è una specie di Bibbia figurata e se si pensa che circa 250 sono le figure rappresentate tra umane e bestiali e 128 sono le iscrizioni e non rari gli accenni paesistici (il palazzo di Tetide, la fonte presso Troia, le mura di Troia) e frequenti gli oggetti (carri, armi, recipienti, sedili ecc.) e che tutto è condotto con minuzia estrema, frutto di pazientissimo lavoro, sicchè perfino nei ricami dei vestiti indossati da alcuni personaggi sono espresse minuscole figurine — e ciò attesta uno sforzo non lieve miniaturistico — non dobbiamo se non esprimere ammirazione profonda, incondizionata verso il ceramista arcaico, dal forte temperamento artistico nella ingenuità delle forme, verso Klitias, che ha decorato con sì largo tributo di fatica e di tempo il superbo vaso magnificamente modellato nella officina di Ergotimos.

Si è constatato (1) che tre personaggi del mito primeggiano nell'assieme di queste scene coordinate tra di loro con ponderazione, con coscienza superiore a quanto potrebbe possedere un semplice decoratore. Il vaso doveva contenere nei conviti il vino, il dono inestimabile del nume giocondo che libera i mortali dalle nere cure, ed al trionfo di Dioniso su ogni potenza si allude nella scena in cui Efesto è ricondotto all'Olimpo per liberare la madre sua Hera dai legami del trono inviatole in dono: il solo Dioniso invero ha potuto aver ragione dell'ostinato corruccio del zoppo fabbro divino.

Il vaso fu fabbricato e dipinto in Atene, e però con ragione si glorifica in due scene l'eroe ateniese Teseo, colui che potè sciogliere la città sua natale dall'infame tributo a Minosse dei giovinetti destinati al Minotauro, colui che aiutò Piritoo a domare la proterva lussuria dei centauri avvinazzati.

E nel vaso tutte le scene hanno una epica intonazione, che ha la stessa solennità del canto omerico, ed è però ben giusto che illustrato sia Achille, simbolo eroico dell'*epos* ellenico: alla nascita di Achille si allude con la scena che si riferisce alle nozze di Peleo e di Tetide, in cui tutto l'Olimpo con la presenza sua pare che testifichi la immortale gloria del nascituro; alle imprese di Achille sotto Troia si accenna con l'agguato di Troilo e con la corsa dei carri in onore di Patroclo ed infine il cadavere dell'eroe è espresso per ben due volte portato da Aiace.

E, come al canto epico corrisponde il canto eroicomico, così, dopo le severe scene sulle anse, sul collo, sul corpo del vaso, abbiamo in fondo, sul

(1) Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, 1912, p. 148.

piede del vaso la buffonesca lotta dei Pigmei combattenti, come ci accenna un notissimo passo della Iliade (canto III, v. 3 segg.), contro le grù e che non è estranea alla ceramica jonica.

Tutto è eseguito, come si è detto, con sicurezza e finezza inarrivabile e, pur con l'uso prevalente dei soli colori bianco e nero e con l'uso accessorio del rosso, Klitias ha raggiunto notevoli effetti. I temi trattati, singolarmente presi, non hanno il pregio della novità ed appartengono al repertorio a noi ben noto da vasi di fabbriche corinzie o joniche, ma rivelano in Klitias originalità e profondità le innovazioni e le varianti, talora ingegnose, e, specialmente, i peculiari aspetti ed i determinati sentimenti espressi dai personaggi rappresentati. Chè, per esempio, nel ritorno di Efesto all'Olimpo (fig. 179) l'aspetto mortificato di Ares, il quale a nulla è riuscito con lo zoppo dio, l'atteggiamento quasi di derisione che verso di lui ha Athena, il contrasto degli ispidi, bestiali e brutali Sileni con le gravi figure degli Olimpii, infondono nella scena un accento di umorismo veramente degno di ammirazione, se si pensa che qui si tratta di uno stadio di arte tuttora primitivo.

Fig. 179. — Vaso François: Efesto ritorna all'Olimpo.
da Furtwängler e Reichhold.

E la raffinatezza jonica già appare in quest'opera ceramica, quella raffinatezza, che nell'Atene del secolo VI trova un terreno così propizio, come ci testificano le numerose statue di devote, le famose *korai* dell'acropoli anteriore alle distruzioni dei Persiani del 480 e del 479.

La scena maggiore, culminante è nel vaso François quella della processione delle divinità dell'Olimpo alla volta della casa di Tetide (fig. 180); è una di quelle riunioni di dee e di dei, che tanto si compiaceva di rappresentare l'arte arcaica, sia nella ceramica che nel rilievo, come

Fig. 180. — Vaso François: particolare della scena delle nozze di Peleo e di Tetide.
da Furtwängler e Reichhold.

poi ci è testificato dal fregio orientale del tesoro detto dei Cnidi o dei Sifni a Delfi e che raggiunge la sua più alta espressione nel fidiaco fregio ad est della cella del Partenone. Ma qui gli dei sono tutti in moto. Rivolgiamo la nostra attenzione ad una parte di questa scena. Dentro un edifizio, che ha l'aspetto di tempio dorico e vestibolo con porticato (le colonne ed i pilastri sono provvisti di base e sono perciò di tipo proto-dorico) è seduta la sposa Tetide; forse la trattiene colà un residuo di vergogna per essere stata impalmata, lei Nereide immortale, ad un semplice mortale. Ma, fuori del palazzo, ingenuamente rappresentato di fronte, Peleo fa gli onori di casa e quasi intimidito, imbarazzato accoglie la lunga schiera delle divinità. Ma in modo accorto Klitias non ha espresso per prime le divinità principali, alla cui accoglienza deve Peleo essere gradatamente preparato. Ed invero al di là di un'ara con sopra un vaso è un amico che stringe per primo la mano dello sposo; è Chirone, il saggio centauro che educherà Achille, e reca, il mostro montano e cacciatore, il frutto della sua caccia infilato in una pertica. Ma già l'agile messaggera degli dei, la giovinetta Iride dal cortissimo chitone e dal *kerykeion* annunzia l'imminente arrivo degli Olimpî e tende a tal uopo l'indice della mano sinistra. E vengono tre figure femminili, gravi e dignitose: Chariklo, la sposa di Chi-

rone, Estia, la guardiana del focolare e simbolo della santità della famiglia, e Demeter, la dispensiera del pane giornaliero; tutte tre a diritto sono collocate all'inizio della processione. Segue il dio veramente umano, la cui vista può suscitare maggiore confidenza nel mortale Peleo: Dioniso barbuto reca come dono nuziale sulle spalle un capace anforone, che dobbiamo pensare ripieno di vino gustoso; con audacia di disegno Klitias ha rappresentato il volto del dio di pieno prospetto, con l'ampia barba e la chioma prolissa che incorniciano il volto. In questa figura barbuta ed indossante il chitone *podères* si ha un predecessore lontano, lontano del tipo prassitelico del molle Dioniso, pure barbuto, a noi noto in special modo dal cosiddetto Sardanapalo del Museo Vaticano. E dietro queste divinità, che sono, per dir così, come l'avanguardia della processione, vengono altri numi, sia a piedi (le Horai o le Stagioni, le Muse, le Moirai e dei marini con Oceano e con un mostro), sia due quadrighe che solennemente si avanzano al passo, nè manca anche qui in tanta severità la nota burlesca data dalla presenza del deforme Efesto (fig. 181), che viene per ultimo seduto lateralmente su di un mulo.

Fig. 181. — Vaso François: Efesto nella processione degli dei.
da Furtwängler e Reichhold.

Questa curiosissima scena, in cui l'interesse è di continuo acuito da varie sfumature nella esibizione di personaggi divini, ci si manifesta anche, frammentata purtroppo, con sorprendente somiglianza in un vaso di poco anteriore al capolavoro di Klitias e di Ergotimos. È esso un *deinos* in frammenti (fig. 182) proveniente dall'acropoli di Atene e firmato dal ceramista Sophilos [1]. Ivi, tra una fascia a palmette e a fiori di loto ed una fascia a figure bestiali, si svolge la scena di eguale contenuto con somiglianza grandissima per quanto concerne gli aggruppamenti delle divinità e la ricca decorazione dei vestiti a figure trapunte. Sophilos e Klitias dipendono evidente-

(1) Graef, op. cit., I, n. 587, t. 26; si cf. Perrot, X, p. 198 e Buschor, p. 129 (Atene - Museo Nazionale Archeologico). Per Sophilos si v. Klein, p. 217 — Nicole, n. 48 e Buschor, p. 122 e segg.

mente da un comune modello e, dati i rapporti assai appariscenti in modo speciale pel *deinos* di Sophilos con opere corinzie, non parrà improbabile supporre che questo modello fosse una pittura corinzia. Ed in realtà l'influsso corinzio, come si è visto, è tutt'altro che lieve nei vasi attici immediatamente anteriori al cratere François.

Sul quale è opportuno soffermarci ancora un pò per ammirare vieppiù l'abilità del ceramista Klitias nella espressione miniaturistica delle scene e delle figure rappresentate. Rifulge tale abilità principalmente nella scena del *geranos* guidato da Teseo liberatore dei sette giovinetti e delle sette fanciulle dalle fauci del Minotauro (fig. 183). Nel viaggio di ritorno da Creta la nave si è fermata a Delo; e scendono Teseo ed Arianna coi quattordici liberati per onorare Apollo. La ciurma sulla lunga nave a remi ammira festevole la sacra danza, e come variati e come animati sono gli atteggiamenti dei remiganti! Di essi uno si è tuffato in mare e nuota verso la riva; mentre un nobile giovinetto, Phaidimos, ritardatario, si affretta a raggiungere i compagni e le compagne, che in lunga fila iniziano un passo solenne rituale, una danza, una di quelle danze, il cui tipo è rimasto immutato attraverso i secoli in varie località della Grecia. Precede Teseo, che suona la lira, mentre spettatrici dinnanzi alla fila dei figli delle nobili famiglie ateniesi, avvolgentesi e snodantesi, sì da imitare le intricate vie del Labirinto, sono Arianna e la nutrice sua. All'idealismo aristocratico di queste figure giovanili, indossanti ricche e ricamate vesti, si contrappone il realismo magnificamente espresso in atteggiamenti anche volgari dei rozzi marinai. Coi quali specialmente sono da confrontare, per quel medesimo senso realistico, le figure

Fig. 182. — Frammento del *deinos* di Sophilos (Atene - Museo Nazionale).

da Graef.

dei Pigmei (fig. 184) lottanti con sì indiavolata vivacità contro i trampolieri; questi Pigmei hanno l'aspetto di esseri ben perfezionati e non hanno ancora assunto quella deformità grassa che è loro peculiare nell' arte più evoluta.

In tal modo, pur in così capace cratere, quale è il vaso François, ed in scene di alto contenuto epico, Klitias si palesa in sommo modo abile anche in quel che concerne la espressione minuziosa dei particolari ed ottimamente riesce nelle scene a piccole figure. Non è perciò da stupirsi se dalla officina di Ergotimos, in cui Klitias doveva essere il pittore se non unico, certo eminente, sono usciti dei prodotti, in cui si manifesta tale indirizzo miniaturistico; valga come esempio la tazza (figure 185 e 186) che fu ritrovata negli scavi di Gordion nella Frigia [1], che reca associati come nel vaso François i nomi di Ergotimos e di Klitias e che come unico ornamento ha nel tondo interno tre guizzanti delfini ed un pesce minore; già incontrammo i delfini, ma in funzione strettamente ornamentale, nell' anfora di Nesso, per di più questi delfini nella tazza di Gordion hanno un assai maggiore accento di vita.

Fig. 183. — Vaso François: il *gèranos* di Teseo a Delo. da Furtwängler e Reichhold.

(1) G. e A. Körte, *Gordion*, 1904, t. VII, fig. 127 (Berlino-Musei, *Antiquarium*).

Sia in occidente in Etruria, sia in oriente nell'interno dell'Anatolia si afferma adunque, già prima della metà del sec. VI la ceramica attica come merce di importazione; le altre città elleniche, centri di produzione ceramica, cominciano a cedere dinanzi alla giovine, esuberante rivale, che per varietà, per audacia di forme, di motivi, meglio sa cattivarsi la clientela estera.

All'opera di Ergotimos e di Klitias si ricollega l'opera un po' più recente del ceramista Cholchos, che noi conosciamo da un solo prodotto, da

Fig. 184. — Vaso François: la battaglia tra Pigmei e gru.
da Furtwängler e Reichhold.

una *oinochoe* (1) uscita da una tomba di Vulci (fig. 187) ed in cui è la sua firma come fabbricante. Vi è conservata la unione della zona a figure umane in scena complessa e della zona a semplici figure animalesche dei *deinoi* e delle anfore *tirreniche*, unione che del resto si è visto conservata anche nel vaso François. Ma, al confronto di questo ultimo vaso, le bestie

---

(1) *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, t. I-2 — Furtwängler, n. 1732 (Berlino - Musei, *Antiquarium*, m. 0,25). Per Cholchos si v. Klein, p. 48 e Nicole n. 32. Preferisco in questo come in altri casi analoghi, nei casi di Amasis, Brygos ecc., designare col nome del fabbricante le pitture dei singoli vasi, piuttosto che ricorrere alle circonlocuzioni, pittori di Cholchos, di Amasis, di Brygos ecc. predilette dai dotti inglesi.

palesano forme assai più eleganti nella snellezza, nella esilità loro assai più accentuata e vi è maggior impressione di irrequietudine, specialmente per le rialzate code, lunghe e ricurve.

La scena maggiore (fig. 188), la lotta di Ares e di Eracle sul corpo dell'ucciso Cicno, ha una composizione rigidamente simmetrica, che certo si differenzia dalla ben ponderata scioltezza delle scene del vaso François. Nel mezzo, tra i due contendenti, similmente atteggiati in atto di colpire sul cadavere di Cicno, è Zeus che, come narrava la leggenda, cerca di separare a colpi di folgore i due suoi figli avversari, e dietro l'eroe mortale è Athena, che in tal modo gli serve d'aiuto nel duello contro un nume; compiono la scena a sinistra e a destra le quadrighe dei contendenti con Jolao e Phobos per aurighi; vi sono inoltre a sinistra Poseidon ed il Vecchio Marino (Nereo) ed Apollo e Dioniso.

Fig. 185. — Tazza di Klitias ed Ergotimos (Berlino - *Antiquarium*).
da Körte, *Gordion*.

Tutto è rigido, ma Cholchos si è espresso con quella meticolosità dei particolari che ammirammo in Klitias. E questa rigidezza di composizione e di motivi meglio risalta al confronto della jonica lamina bronzea di Castello San Mariano presso Perugia (1), in cui a rilievo è trattato lo stesso soggetto, ma in cui bene appare la disinvoltura jonica, quella vivacità priva di scrupoli ed anzi sfrenata, che già constatammo in opere ceramiche dovute ad ambienti della Jonia.

Fig. 186. — Interno della tazza di Klitias ed Ergotimos.
da Körte, *Gordion*.

Il rigorismo di Cholchos non è invece comune a Theozotos, un ceramista forse di origine beotica, ma che senza dubbio lavorava in Atene; attico è invero l'unico vaso che

(1) *Ant. Denkm.*, II, t. XIV (Perugia - Museo Archeologico dell'Università).

di lui conosciamo, un *kyathos* o nappo proveniente da Vulci (fig. 189) (1). La scena di carattere agreste è veramente graziosa e ci fa ricordare la poesia campagnuola del beota Esiodo pel tono semplice, famigliare. Un pastore, scortato da due cani, guida al pascolo il gregge, formato da quattordici capre e da una capretta. Theozotos qui si palesa assai esperto animalista, nel rendere in modo sì egregio (fig. 190) il tipo della capra col suo carattere stizzoso e caparbio; alcune delle capre rappresentate belano perdutamente, altre si volgono, a quel che sembra, corrucciate verso il pastore. L'abile verismo con cui sono riprodotte queste bestie corrisponde a quello che si manifesta nei caproni selvatici, che servono di cavalcatura ai pigmei nella battaglia contro le grù sul vaso François.

Fig. 187. — Brocca di Chölchos (Berlino - *Antiquarium*).

da *Wiener Vorlegebl.*

Tra i ceramisti, successori immediati di Klitias e di Ergotimos attorno alla metà del secolo VI, due sono preminenti, Amasis (2) ed Exekias (3). Peculiare della produzione che si ricollega a questi due ceramisti e alla loro cerchia è la forma di anfora, in cui la decorazione figurata assume, per dir così, quasi l'aspetto di metopa, distribuita come è in due scene rigorosamente distinte l'una dall'altra nelle due parti, in cui la parete del vaso viene ad essere divisa dalle anse verticalmente infisse. In una serie di anfore, che sem-

---

(1) *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, t. I, 9-10, si cf. Perrot, X, p. 233 e segg. — Buschor, p. 135 e Pottier, F, 69 (Parigi - Museo del Louvre, m. 0,10). Per Theozotos si v. Klein, p. 30 e seg. e Nicole, n. 54.

(2) Klein, p. 43 e segg. — Karo, *J. H. S.*, XXIX, 1899, p. 135 e segg. — Adamek, *Unsignirte Vasen des Amasis*, 1905 — Walters, I, p. 381 e segg. — Hauser, *Iahreshefte*, X, 1907, p. 1 e segg. — Perrot, X, p. 178 e segg. — Dugas, p. 641 — Nicole, n. 12 — Buschor, p. 132 e seg.

(3) Klein, p. 38 e segg. — Walters, I, p. 380 e segg. — Pottier, III, p. 734 e seg. — Walton, *Am. J. Arch.*, 1907, p. 150 e seg. — Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 217 e seg. (Furtwängler) e S. III, p. 65 e segg. (Hauser) — Perrot, X, p. 191 e segg. — Dugas, p. 641 — Nicole, n. 24 — Buschor, p. 142 e segg.

brano quasi una elaborazione nel senso suddetto del tipo di vaso rappresentatoci dall'anfora del Pireo, tutta la superficie del vaso è lasciata nel colore giallo-rossastro dell'argilla e le due scene spiccano con le loro figure, limitate l'una dall'altra dalle anse e da ampi ornati a viticci, scendenti dall'attacco inferiore delle anse stesse. Nell'altra serie di anfore, più numerose e che appariscono come una evoluzione dalle anfore a protomi equine e a busti femminili, ed in cui più rigorosamente si può riconoscere il motivo di decorazione metopale, tutto il vaso è ricoperto di nera, lucentissima vernice e sono risparmiati nel fondo dell'argilla solo due spazi rettangolari o meglio trapezoidali destinati alle scene figurate.

Fig. 188. — Scena figurata brocca sulla di Cholchos. da Wiener Vorlegebl.

Amasis palesa una origine egizia nel suo nome, il quale è la traduzione greca del nome Ahmès, portato da un faraone filelleno della dinastia XXVI; dobbiamo forse vedere in Amasis un jonio trasmigrato in Atene dalla nativa Naucrati? Le esimie qualità tecniche di Amasis ed il suo temperamento severo, dignitoso ci si appalesano, per esempio, in un'anfora (fig. 191) proveniente, come tanti altri cimeli ceramici a figure nere, dall'etrusca Vulci [1]. Tralasciamo le figurazioni minori sulle spalle del vaso, otto coppie di duellanti ed un gruppo di tre combattenti, più un trombettiere ed un arciere, isolati, sebbene si noti pure qui, come nel vaso François, che maggior libertà, anzi un accento sbrigliato anima vieppiù le figure a minuscole proporzioni. Ma l' interesse maggiore è in noi suscitato da ciò che è stato espresso a grandiose figure nelle due scene principali.

(1) *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, t. III, 2 — De Ridder, n. 222 (Parigi - Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie, m. 0,33).

Da un lato sono di fronte Athena e Poseidon, le due divinità rivali per il possesso e la protezione dell'Attica. Poseidon è appoggiato al tridente e pare che ascolti attento quanto sta esponendogli Athena la quale, come indica il gesto della sua mano sinistra sollevata ed aperta, sta parlando. Senza dubbio sono qui rappresentate le due divinità in un momento immediatamente anteriore alla loro gara, nella quale e col tridente Poseidon e con la lancia Athena faranno scaturire dalla roccia dell' acropoli ateniese segni immortali della propria potenza.

Fig. 189. — *Kyathos* di Theozotos (Parigi - Museo del Louvre).
da *Wiener Vorlegebl.*

Se su di un lato Amasis ha posto con questa scena come una impronta di atticità nel suo prodotto, nell'altro lato (fig. 192) glorifica egli il nume elargitore del vino, che l'anfora dovrà contenere. Quel Dioniso barbuto dal lungo chitone, che già abbiamo incontrato nel vaso François, accoglie due Menadi che festevoli, strette insieme con ben accordato passo di danza, si avvicinano a lui; stringono esse nelle mani due animali, una un leprotto, l' altra un cerbiatto e nel contempo tengono rami di edera. E le parti ignude di queste Menadi sono semplicemente contornate sul fondo dell'argilla, secondo quel vieto metodo che vedemmo nei vasi proto-attici.

Vi è in tutte queste figure grande correttezza di assieme ed accurata espressione dei minimi particolari; gli esseri divini sono veramente tali per

Fig. 190. — Scena adornante il *Kyathos* di Theozotos.
da *Wiener Vorlegebl.*

dignità, compostezza, ma non si può negare che il disegno è un po' secco, non ha quella pieghevolezza che ci aspetteremmo da un artista probabilmente originario dalla Jonia. Si prova quasi un impressione di sforzato, di arido;

a ciò forse contribuisce la tecnica penosa a graffito, nella quale Amasis dimostra pazienza somma accompagnata da una non minore abilità; si osservi il complicato, difficile intreccio delle linee incise a punta metallica degli ornati del vestito della prima Menade e della testa e dei palchi del cerbiatto. Tuttavia non privo di effetto felice è il contrasto e in un quadro e nell'altro tra il nero delle forme maschili ed il bianco o il giallo-rossastro delle forme femminili, con la diversa espressione convenzionale dell'occhio di prospetto, che infonde vigoria maggiore nell'uomo, dona grazia leggiadra alla donna, mentre appuntito è il profilo segaligno. Si osservi infine, come carattere peculiare di Amasis, la doppia serie di raggi nella parte inferiore dell'anfora.

Fig. 191. — Anfora di Amasis (Parigi - Bibliot. Nazionale). da *Wiener Vorlegebl.*

La faticosa tecnica a linee graffite col bulino raggiunge un virtuosismo non minore nelle opere di Exekias. Tra di esse il capolavoro è da giudicarsi l'anfora (fig. 193), pure vulcente, con Achille ed Aiace che giuocano e con l'accoglienza dei Dioscuri nella loro casa materna [1]. I due sommi eroi dell'esercito greco raccolto sotto Troia, in una pausa della diuturna guerra sono assorti intieramente nel giuoco dei dadi. Questa scena non è unica nella ceramica attica; altri vasi la rappresentano e la presenza di alcuni particolari ne rendono più chiaro il contenuto; in una tazza a figure rosse firmata da Hieron, proveniente dall'Etruria [2], gli

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 131-132 (Roma - Museo Etrusco Gregoriano, m. 0,805).

(2) Hartwig, *Die griech. Meisterschalen des strengen rothfig. Stils,* 1893, t. XXVIII (Firenze - R. Museo Archeologico, già coll. Campana).

eroi intenti al giuoco non avvertono l'irruzione imminente dei nemici; non li scuote invero il suono di allarme del corno di un Greco; ma sugli eroi diletti veglia Athena: la dea, che è presente, saprà opportunamente richiamarli al duro cimento. E probabile, come fu supposto, che a base di questi vasi sia stato un episodio famoso cantato dall'*epos*. Nel quadro di Exekias i due eroi siedono ripiegati l'uno verso l'altro: *quattro* pronuncia Achille, *tre* Aiace; sono essi in pieno assetto guerresco e se Achille ha poggiato da un canto lo scudo, Aiace ha deposto e scudo ed elmo, ma ambedue stringono quasi inconsciamente nella sinistra due lancie.

Fig. 192. — Dioniso e Menadi su anfora di Amasis. da *Wiener Vorlegeblätter*.

In questo vaso culmina il virtuosismo della ceramica a figure nere; è davvero degno di ammirazione il penoso e sapiente lavoro di ricamo condotto dal bulino di Exekias, il quale più che pittore in questo vaso si palesa eccellente incisore. Più che le ciocche dei capelli e della barba a linee lunghe e parallele, la cui espressione corrisponde appieno a quanto si può osservare in tanti e tanti vasi anteriori o contemporanei, ci induce alla ammirazione la minuziosità e l'esattezza con cui Exekias ha inciso gl'intarsi ricchissimi della corazza di Achille, i non meno ricchi ricami delle clamidi degli eroi e specialmente gli emblemi dei due scudi. Ma i mantelli sono rigide cappe, prive di panneggiamento; ma insieme a tale trionfo di virtuosismo, e questo ci appare in questa medesima anfora di Exekias nell' altra scena, si osserva una modellatura della stoffa più naturale, mediante alcune linee ondulate indicanti le pieghe. Così nella scultura attica della prima metà del sec. VI la stoffa è espressa senza il trattamento delle pieghe; il celebre *moschophoros* o portatore di vitello dell' acropoli ateniese [1] indossa un manto che scende a lembi verticali, simmetrici tra di loro nella parte

(1) Brunn - Bruckmann, t. 6 (Atene - Museo dell'Acropoli).

anteriore del corpo, come nei giovinetti liberati da Teseo sul vaso François; nell'odierno stato di conservazione della statua non si distinguono questi lembi dalla nuda carne se non per una orlatura rilevata; ma in origine un accurato lavoro di policromia doveva avvivare questo mantello con raffinata ornamentazione, corrispondente del tutto a quella che osserviamo sul vaso

Fig. 193. — Anfora di Exekias (Roma - Museo Etrusco Gregoriano).
Moscioni.

François ed in questa anfora di Exekias e, possiamo aggiungere, in metope fittili e dipinte dell'Apollonion di Thermos in Etolia, contemporanee al *moschophoros.*

Dietro la figura di Aiace è le espressione Onetorides *kalòs* (Onetoride è bello); in un'opera ancor più arcaica di Exekias, in un'anfora pure di

carattere metopale e pure vulcente con la impresa di Eracle contro Gerione [1] è l'analoga frase Stesias *kalòs*. Ormai s'inizia la serie dei vasi, in cui è elargita una lode di bellezza a determinati individui; in più frequente misura tale lode ci apparirà durante il magnifico periodo della ceramica a figure rosse di stile severo. Quando nel 1898 si raccolsero tutte codeste iscrizioni elogiative [2], si constatò che esse apparivano su ben cinquecento cinquattotto vasi, comprendendo un totale di circa 270 nomi, di cui una trentina solo sono femminili. Con le più recenti scoperte di vasi queste cifre non possono aver subìto notevoli aumenti, ed è perciò singolare tale assai forte inferiorità di nomi di donne rispetto ai nomi di uomini. Si è inoltre notato che tale uso di esclamazione laudativa nella ceramica attica, specialmente, se non esclusivamente del secolo che va dal 550 al 450 a. C., corrisponde a quanto ci appare in alcune ceramiche pesaresi del sec. XVI, nelle cosiddette coppe amatorie, in cui frasi come *Lucretia diva, Camilla bella* accompagnano la rappresentazione di busti muliebri. Ma nella ceramica attica ci si presenta se non di rado assai il caso in cui la iscrizione di elogio si riferisce al personaggio rappresentato, come pel tondo interno della tazza vulcente di Euphronios, in cui è con ogni verosimiglianza effigiato nell'elegantissimo efebo a cavallo quel Leagros, che Euphronios elogia col solito epiteto di bello.

Tale epiteto, associato ad un nome di giovane, null'altro esprime che la profonda ammirazione che il buon popolo di Atene riserbava per quei giovani, che si distinguevano nella raffinata città per nobili natali, per censo, per la elegante, lussuriosa, sfrenata loro vita, pei meriti loro distinti negli esercizi della palestra e specialmente nella brillante cavalleria, di cui costituivano il corpo scelto, il quale in principal modo nelle grandi feste panatenaiche aveva occasione di fare di sè magnifico sfoggio. E da questi rappresentanti della parte più eletta della giovinezza ateniese, da questa *jeunesse dorée* provenivano poi talora i capi militari della illustre città, gli ipparchi, gli strateghi, arbitri talora della fortuna della patria. L'esempio storico più illustre, più calzante a proposito è quello di Alcibiade, i cui capricci e le cui bizzarrie giovanili avevano suscitato sì grande scandalo tra i suoi concittadini, ma nel tempo stesso tanta compiacente ammirazione. E così i ceramisti attici, elogiando questi giovani, adoperando per un elogio di tal fatta una voce, che presso a poco corrispondeva pel concetto suo al nostro

---

(1) Perrot, X, t. III e fig. 123 — Pottier, F, 53 (Parigi - Museo del Louvre).

(2) Klein, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen*, 1898; si cf. la precedente silloge di Wernicke, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen*, 1890.

evviva, come ben appare da due passi di Aristofane (*Acarnesi*, v. 144 e *Vespe*, v. 98 e seg.), in certo qual modo riescivano a raccomandare vieppiù la loro merce, contribuendo a dare ad essa una etichetta di favore, come produzione preferita nei conviti dal personaggio elogiato, maestro di eleganze e di gusto e, come tale, esempio da seguire e modello da imitare.

Talora invece la parola *kalòs* su questi vasi va riferito non già a giovani eupatridi, sibbene anche a giovani compagni della officina ceramica, a garzoni apprendisti; nomi invero come Brachas, Midas e Perses accusano non già una nobile origine, ma una origine volgare, servile. In tali casi la frase stereotipata assume una essenza veramente amatoria; singolare a tal proposito è la complessa iscrizione su di una *oinochoe* vulcente [1], in cui pare quasi di raccogliere la eco di una vivace discussione in una officina del Ceramico sulla bellezza di giovinetti:

Bello è Nicola, bello pure mi sembra Doroteo;
ma un altro fanciullo è bello, Memnone, l'amico mio bello.

Finalmente è più che probabile [2] che qualche volta gli artisti delle officine ceramiche si rivolgessero reciprocamente l'elogio espresso dall'aggettivo *kalòs* senza il significato amatorio testè accennato, ma con l' intento di elogiarsi a vicenda l' opera loro. Si tratta in tali casi di artisti, tra cui non esisteva quella gelosia di mestiere che vedremo espressa dal ceramista Euthymides rispetto ad Euphronios, ma di artisti tra cui dovevano correre quei rapporti cordiali di buona, di affettuosa colleganza ed amicizia che non escludono una fervida, ma nobile gara nel decorare i vasi. L'esempio più luminoso al proposito e che nei caratteri suoi è sinora unico, si avrebbe nelle opere firmate da due ceramisti, di cui più innanzi sarà menzione, da Skythes (lo Scita) e da Epilykos: il primo cioè chiamò *kalòs* il secondo e viceversa. In tal caso l'elogio consueto avrebbe il significato di *bravo Skythes!* di *bravo Epilykos!*

Ma, in seguito, così diffuso divenne l' uso di proclamare *kalòs* un determinato personaggio della vita reale, che qualche volta tale epiteto di *bello* si applicò a personaggi insigni del mito rappresentati sui vasi; tardivamente poi in principal misura, come ultimo residuo di tale uso, si ha la designazione generica di *ho paìs kalòs* (bello è il fanciullo) oppure anche l'aggettivo isolato *kalòs*.

---

(1) Iahn, n. 334 (Monaco - Collezione dei Vasi).
(2) Si v. Rizzo in *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, p. 146 e segg.

Ritornando ad Exekias possiamo constatare un forte influsso jonico in un'altra sua opera, in una tazza (fig. 194), che proviene anch'essa dal dovizioso suolo di Vulci [1]. Già la forma del vaso denota una jonica derivazione; ma per di più ci sono quegli occhioni, che già abbiamo notato essere peculiari di quella fabbrica insulare, forse di Nasso, di cui il cimelio più prezioso è la tazza detta di Fineo; ma il motivo degli occhioni nel vaso di Exekias assume un carattere ormai banale. Ciò che ci interessa in modo esclusivo è la deco-

Fig. 194. — Interno di tazza di Exekias (Monaco - Collezione dei Vasi). da Furtwängler e Reichhold.

razione della tonda superficie interna; si deve notare, per quanto concerne la tecnica, che la decorazione in nero riposa non già immediatamente sul fondo dell'argilla, ma su di uno strato di vernice rossa rilucente; è adunque

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 42 — Iahn, n. 339 (Monaco - Collezione dei vasi, diam. m. 0,30).

una tecnica a colori sovrapposti, che costituisce una rarità nei vasi attici e che di certo è derivata dalla ceramica jonica.

La scena è espressa con rigida simmetria, la quale si adatta in modo eccellente allo spazio rotondo da decorare. Su di una nave è assiso il dio Dioniso; incoronato di edera, tiene stretto nella destra il corno potorio; attorno e al di sopra della vela gonfia dal vento si innalza un opulento tralcio di vite, sette delfini circondano il naviglio costituendo una ingenua, ma chiara allusione all'elemento marino su cui naviga il dio. È qui una poetica allegoria della cultura della vite diffusa per tutto il mondo a benefizio dell' umanità ed è un'allegoria che ben conviene a questa tazza, che doveva nei geniali conviti essere ricolma del saporoso liquore, dono del nume. Forse tale dipinto di Exekias dipende da un modello jonico, dovuto ad una delle vitifere isole Cicladi, e si può pensare a Nasso, a cui è stata, e pare non a torto, ascritta la fabbricazione delle tazze joniche ad occhioni, a Nasso, ricchissima di uva ed il cui culto principale era riserbato a Dioniso, come appare dalle rappresentazioni e dai simboli dionisiaci che adornano le sue monete.

Ma la nave su cui Dioniso porta attraverso i mari la vite, pur avendo origine jonica, appare nel culto ateniese; alla nave dionisiaca accenna chiaramente il commediografo attico Ermippo, contemporaneo di Pericle, in un passo della commedia *I portatori di cesti* conservatoci da Ateneo (I, p. 27, D). Tre *skyphoi* attici, [1] dipinti con la tecnica a figure nere della decadenza e però della fine del sec. VI, se non dell' inizio del secolo successivo, rappresentano una processione dionisiaca con la figura di Dioniso su di un carro a forma di nave. Forse, come è stato sostenuto, [2] è in questi tre *skyphoi* l'allusione alle grandi Dionisiache che si celebravano in primavera, e precisamente al trasporto solenne dell' idolo del dio al santuario del Lenaion. E, siccome a primavera si riprendeva la navigazione, al dio che allora si festeggiava si veniva ad attribuire un carattere di patronato sulla navigazione stessa e però sul commercio transmarino; questo carattere doveva essere essenziale del dio Dioniso nella Jonia, da cui sarà probabilmente derivata ad Atene tale forma di culto. Tutto adunque nella interessantissima scena di Exekias presuppone un modello jonico, ma la libertà che doveva

---

(1) 1° - dall' acropoli di Atene; Graef, op. cit., t. 74, n. 1281 (Atene - Museo Nazionale Archeologico) — 2° - da Acre; Iudica, *Le Antichità di Acre,* t. 25 e 26 — Walters, C., II, B. 79 (Londra - Museo Britannico) — 3° - da Bologna; Pellegrini, II, n. 130, fig. 23 (Bologna - Museo Civico).

(2) Frickenhaus, *Iahrbuch,* XXVII, 1912, p. 61 e seg.

essere insita in questo modello si è mutata in esattezza scrupolosa è vero, ma rigida e compassata.

Con questa tazza di Exekias e con quella precedente di Klitias ed Ergotimos si è visto come tale forma di vaso, preferita nelle fabbriche joniche delle Cicladi, è introdotta nella ceramica attica, ove è subito coltivata con grande amore, come preparazione al glorioso trionfo che essa godrà durante lo stile severo.

Già nella tazza di Klitias ed Ergotimos sono alcuni di quei caratteri, che divengono poi peculiari di un gruppo numeroso di tazze a figure nere, poichè l'indirizzo miniaturistico, che ricorda per qualche punto di vista la pittura vascolare protocorinzia e che è seguito dai due celebri autori del vaso François nella medesima tazza di Gordion, è ripreso ed è vieppiù accentuato in questo gruppo più recente di tazze, in cui appariscono le firme di parecchi ceramisti: Tleson ed Ergoteles, figli di Nearchos [1], Eucheiros, figlio di Ergotimos [2], Archikles e Glaukythes [3], Hermogenes [4], Phrynos [5], Tlenpolemos [6], Xenokles [7], Thrax [8] (il Trace), Sokles [9], Sakonides [10], Neandros [11] ecc. Sono questi i ceramisti che si è presa l'abitudine di chiamare i « piccoli maestri [12] » per distinguerli dai loro colleghi, come Amasis ed Exekias, che hanno preferito la fabbricazione e la decorazione di vasi grandi a grandi figure. Ma tale denominazione è basata senza dubbio non sulla realtà, ma sul fortuito rinvenimento di vasi dipinti, perchè non è da escludere che questi « piccoli maestri » siano stati anche autori di grandi prodotti vascolari, e d'altra parte ceramisti, noti a noi specialmente da grandiosi esemplari, dovevano esplicare la loro attività anche nel fabbricare e nel decorare tazze miniaturistiche. Ci ammonisce a tal proposito per la fase anteriore della tecnica a figure nere l'esempio di Klitias e di Ergotimos.

---

(1) Klein, p. 73 e seg. — Perrot, X, p. 223 e segg. — Nicole, n. 58.
(2) Klein, p. 72 — Perrot, X, p. 224 — Nicole, n. 22.
(3) Klein, p. 76 e seg. — Nicole, n. 16 e 25.
(4) Klein, p. 82 — Perrot, X, p. 226 — Nicole, n. 26.
(5) Klein, p. 82 — Nicole, n. 41.
(6) Klein, p. 84 — Nicole, n. 52.
(7) Klein, p. 86 — Nicole, n. 57.
(8) Nicole, n. 50.
(9) Klein, p. 79 — Nicole n. 46.
(10) Klein, p. 85 — Nicole, n. 44.
(11) Klein, p. 79 — Nicole, n. 37.
(12) Klein, p. 72 e segg. — Walters, I, p. 383 e seg. — Pottier, III, p. 747 e seg. — Perrot, X, p. 223 e segg. — Dugas, p. 641 — Herford, p. 68 — Buschor, p. 130 e seg.

Si può tuttavia ammettere che alcuni ceramisti si siano, per dir così, specializzati nella produzione di tazze miniaturistiche. Tale sembra il caso di Tleson, che si firma figlio di Nearchos e che sulla base del risultato odierno degli scavi è certamente uno dei ceramisti più fecondi tra quelli a noi noti, conoscendosi ben quarantatre vasi firmati da lui ed esibenti tutti, senza eccezione, la forma della tazza. Tleson si professa figlio di Nearchos; il padre suo sarebbe forse quel Nearchos, che una epigrafe votiva dell'acropoli ateniese designa come dedicante di una statua muliebre, di una di quelle *korai* che in sì grande numero ci hanno ridonato gli scavi sull'acropoli medesima e precisamente della *kore* maggiore (alta m. 2,55), opera, secondo la suddetta epigrafe, del celebre scultore Antenore [1]. Ed invero nella dedica frammentata, per la integrazione che è unicamente possibile, viene assegnata al dichiarante Nearchos la qualità di *kerameus*; ciò costituisce una prova del grande benessere economico che questi artisti industriali del Ceramico potevano di solito raggiungere; specialmente se si pensa che uno di loro, la cui opera è nota a noi solo da frammenti di due *kantharoi* provenienti pur essi dall'acropoli [2], fu in grado di far eseguire, come decima dedicata ad Athena, per mano di un artefice illustre una statua marmorea così grandiosa.

Parecchie di queste tazze dei « piccoli maestri » presentano nella sagoma una superiorità innegabile, un accentuato progresso rispetto alle tazze precedenti: il piede si allunga assottigliandosi verso l'alto, la vasca diventa profonda, a sottili pareti, assomigliando vieppiù all'echino di un capitello dorico, le anse, diminuite in grossezza, s'innestano armonicamente nel vaso. Anche qui non è da negare l' impulso dalla Jonia, perchè come prototipi possono essere considerati gli esemplari di tazze di fabbrica laconica che, come si è visto, rientrano nell' orizzonte di arte jonica; in questi prototipi pare alla loro volta conservato il ricordo delle eleganti coppe della ceramica micenea.

Peculiare è la presenza frequente sia di una linea nera che divide all'esterno quasi in due fascie la vasca della tazza, sia di un restringimento della parte superiore della vasca stessa. Così i personaggi raffigurati attorno alla parete esteriore della tazza vengono ad essere come divisi in due parti, e

---

(1) Perrot, VIII, tav. II (Atene - Museo dell' Acropoli).

(2) Graef, op. cit., t. 36, n. 611 e 612; cf. Nicole, n. 38 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

ciò produce un effetto sgradevole. Ma nelle tazze di Tleson e di un altro ceramista, di Hermogenes, si avverte un progresso nella applicazione di tale linea divisoria; si può addurre come esempio (fig. 195) una di queste tazze di Tleson proveniente dall' Etruria [1]. Vi è un aggetto dalla parte superiore della vasca rispetto alla inferiore, aggetto che è accentuato da una sottile linea nera; e vieppiù risalta nella parte esterna della tazza il tono chiaro dell'argilla sulla vernice nera lucente che ricopre il piede, le anse ed il fondo interno della tazza stessa; esternamente nella zona inferiore è, come già vedemmo nella tazza di Gordion di Klitias ed Ergotimos, la semplice firma del ceramista; nella zona superiore è nel mezzo come unica decorazione, sia da un lato che dall'altro, un ariete in marcia, espresso con quella naturalezza che che già si ammirò nel nappo di Theozotos. È in questa opera di Tleson, come in altre, o da lui firmate o da altri o anonime, una raffinatezza aristocratica di tecnica, veramente squisita.

Fig. 195. — Tazza di Tleson (Parigi - Museo del Louvre). da Pottier.

Senza dubbio tali tazze dovevano essere pregiate assai nei conviti e ricercate all'estero, specialmente in Etruria, dal cui suolo sono in maggiore abbondanza uscite. Talvolta poi l' invito a bere era espresso da formule lusinghiere scritte in luogo della firma del ceramista; tra le formule questa è la più frequente: « salve e ti faccia prò il bere » (*chaire kai pie eu*). Si aggiunga che nell'interno vi è talora la decorazione figurata, ma talora manca. Così, invece del fregio figurato girante esternamente attorno alla vasca, di quel fregio che è sì frequente nei vasi corinzi, a figure ristrette, poggiate l' una all' altra, è o una singola figura per ciascun lato o anche un semplice busto femminile: la banalità esuberante cede il posto alla sobria eleganza. Ma non si devono trascurare del tutto le tazze con decorazione figurata continua all' esterno a stretta zona e però a minuscole, numerose figure, perchè possono anch'esse suscitare in noi interesse.

(1) Pottier, t. LXIX, F, 86 (Parigi - Museo del Louvre, già coll. Campana).

Si può addurre, come esempio (fig. 196), una tazza firmata da Archikles e da Glaukythes, in cui ambedue i ceramisti accompagnano il loro nome con la voce verbale *fece* (*epoiesen*). La tazza proviene da Vulci [1] ed in essa è lasciata senza decorazione la parte interna; così, mentre nella tazza sopra esaminata di Exekias, per la maggiore importanza data alla decorazione interna, si ha una analogia con quanto ci si manifesta nella ceramica laconica, qui invece per la decorazione limitata alla parete esteriore, si deve istituire il confronto con la ceramica corinzia. Nella tazza di Archikles e di Glaukythes sulla nera superficie spicca la stretta zona che, divisa in due parti dalle anse, è ricolma di figure e di iscrizioni addensate; persino le bestie

Fig. 196. — Tazza di Archikles e Glaukythes (Vienna - Museo Artistico-Industriale).
da *Wiener Vorlegebl.*

e le sfingi hanno le iscrizioni che le designano; non solo, ma gli spazi altrimenti liberi sono occupati da numerose lettere prive di senso. È l'*horror vacui* dell'arte primitiva, che permane presso questi ceramistici attici della seconda metà del secolo VI; ma ai riempitivi o geometrici o fitomorfi si sostituiscono le parole o le lettere. È stata riconosciuta nelle due scene rappresentate su questa tazza, e cioè nella caccia al cignale di Calidone (fig. 197) e nella morte del Minotauro per opera di Teseo alla presenza di spettatori numerosi, come un'eco delle grandi composizioni del vaso François ed invero

(1) *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, t. II — Iahn, n. 333 (Monaco, Collezione dei vasi).

siamo richiamati specialmente a quanto in questo vaso insigne è espresso nelle strette zone del collo; ma al confronto scapita assai la decorazione pittorica di Archikles e di Glaukythes, in cui invano si cercherebbe la ponderata minuziosità e la varietà multiforme di Klitias. Qui tutto è monotono e genera nel tempo stesso un senso di confusione che stanca l'occhio e lascia freddo lo spettatore.

Dopo questi cosiddetti « piccoli maestri » si deve menzionare un ceramista, che verso il tramonto della tecnica a figure nere primeggia sugli altri e non si pèrita anche a cimentarsi nella nuova tecnica a figure rosse. Questo ceramista è Nikosthenes [1], la cui attività si estende per gran parte della seconda metà del secolo VI e che, sulla base del materiale ceramico a noi noto, dobbiamo considerare come il più fecondo tra i ceramisti greci. Di lui invero si possono numerare, sinora, più di novanta prodotti firmati, tra intieri e in frammenti. Tra di essi predominano in modo assoluto quelli a

Fig. 197. — La caccia al cignale di Calidone su tazza di Archikles e Glaukythes. da *Wiener Vorlegeblätter*.

figure nere e numerose assai sono le anfore che ammontano a cinquantuna; ma del resto Nikosthenes non ha trascurato le altre forme di vasi, il cratere, la tazza, la *oinochoe*, il *kantharos*, la pisside, mentre non solo ha usato la tecnica a figure nere e quella a figure rosse, ma ha anche dipinto figure policrome ed ha rivestito di vernice bianca il fondo dei vasi. Manifestamente non fu Nikosthenes il decoratore dei prodotti recanti il suo nome, ma fu il capo responsabile, sotto la cui vigilanza e direzione vari decoratori operarono in vario modo, ora riattaccandosi alla tradizione attico-corinzia,

(1) Klein, p. 51 e segg. — *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-91, t. I-VII (ivi sono raccolte parecchie delle opere di Nikosthenes) — Pottier, *B. C. H.*, XVII, 1893, p. 436 e segg e III, p. 751 e segg. — Walters, I, p. 384 e segg. — Perrot, X, p. 255 e segg. — Dugas, pag. 641 e seg. — Nicole, n. 61 — Herford, p. 72 e seg. — Buschor, p. 148.

ora seguendo i caratteri dell'arte virtuosa di Amasis e di Exekias, ora dimostrando sciatta facilità, ora scrupolosa diligenza.

Peculiare della officina di Nikosthenes è una forma di anfora, che è una palese imitazione di un tipo metallico, chè invero a lamine di metallo ci richiamano le anse larghe, piatte e risolutamente curvate dalla maggior espansione del recipiente alla sua imboccatura; di carattere metallico è pure il collo sagomato a tronco di cono e, finalmente, due orlature a rilievo attorno al ventre del vaso ricordano le commessure nei vasi costituiti di sottile lamina bronzea. Tutto ciò rispecchia una forma di recipiente bronzeo di carattere piuttosto arcaico. Tale forma di anfora *nicostenica* viene ripresa e sviluppata da un solo ceramista, da Pamphaios la cui attività, in parte contemporanea a quella di Nikosthenes, si esercitò in prevalenza in tazze a figure rosse; secondo questa tecnica sono adorne le due anfore di tipo *nicostenico* firmate da Pamphaios. E, come forma di transizione tra le anfore di Nikosthenes e quelle di Pamphaios, si può collocare una anonima da Cerveteri con le figure nere sul collo e rosse sul ventre (1).

Fig. 198. — Anfora di Nikosthenes (Roma - Museo Etrusco Gregoriano).

Moscioni.

Da un esemplare (fig. 198) di queste anfore di Nikosthenes dell'Etruria meridionale (2) possiamo desumere il metodo decorativo seguito nelle anfore medesime. Come nelle anse piatte del vaso François, così in queste larghe anse dell'anfora vi è una figurazione, in una un danzatore, nell'altra una danzatrice. Un ornato,

(1) *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-91 t. I, 4 e t. II, 1 — Masner, n. 232 (Vienna - Museo Artistico-Industriale, m. 0,31).

(2) Reisch presso Helbig, *Führer durch die öff. Sammlungen in Rom*, 1912, I, n. 451 (Roma - Museo Etrusco Gregoriano).

che è proprio di Nikosthenes e che si ripete in parecchi dei suoi prodotti, cioè due fiori di loto e due palmette insieme allacciate da viticci, decora la parte anteriore e la posteriore del collo. Peculiare è pure di Nikosthenes l'ornato a fascia di bocciuoli di loto e sulle spalle del vaso è il gruppo di un guerriero accanto al suo cavallo e del cane che gli fa festa; ai lati di questa scena sono i ben noti occhioni profilattici.

Tra l'altra produzione uscita dalla officina di Nikosthenes spicca una pisside da Orvieto (fig. 199) [1], la quale ci si manifesta nella sua sagoma come una forma di sviluppo dal tipo di vasi frequenti nella ceramica corinzia. Sul coperchio, attorno al pomello centrale elevantesi da una raggiera, gira una zona, in cui, a figurine di carattere miniaturistico è rappresentato un fiero combattimento tra opliti e cavalieri, ma l'interesse principale è nella scena che decora tutto il ventre, in cui purtroppo è andata perduta la parte inferiore delle figure. È qui (fig. 200) un'assemblea di divinità olimpiche, una di quelle assemblee che tanto si compiaceva di esprimere l'arte del sec. VI a. C. e dei primordi del successivo secolo, come vedemmo nel vaso François e come vedremo in esempi di ceramica di stile severo, e come infine vediamo contemporaneamente a questa pisside nel rilievo del fregio orientale del tesoro di Sifno o di Cnido a Delfi [2]. Dieci sono le divinità rappresentate sedute, oltre ad una in piedi che è Iride, e sono distribuite a coppie di un dio e di una dea ciascuna, ed è notevole tra i numi la presenza di Eracle seduto accanto al padre suo Zeus. Si allude adunque qui ad una situazione speciale: Eracle è già stato assunto all'Olimpo dalla sfera mortale ed è equiparato negli onori alle potenze dominatrici dell'Olimpo stesso. L'esecuzione di questa pisside è assai fine con numerosi ed accurati particolari graffiti.

Fig. 199. — Pisside di Nikosthenes (Firenze - R. Museo Archeologico). da Milani.

---

(1) Milani, *Mon. scelti del R. Museo Arch. di Firenze*, 1905, t. 1 (Firenze - R. Museo Archeologico).

(2) Perrot, VIII, fig. 170 e 171 (Delfi - Museo).

Al contrario di ciò che ci appare dalla produzione dei *piccoli maestri*, Nikosthenes, dietro l'esempio di Exekias, in alcune sue tazze riprende ad infondere importanza maggiore nella decorazione delle pareti interne della vasca, che egli in due suoi esemplari da Vulci [1] riempie di molte minuscole figure in modo vario disposte. In queste tazze è come un brulicame di figurine e umane e bestiali in un apparente disordine, non privo di attrattiva, disposte attorno al medaglione centrale, in cui nell'esemplare qui edito

Fig. 200. — Assemblea di divinità su pisside di Nikosthenes.

da Milani.

(fig. 201) dentro un grosso orlo baccellato è la figura di un uomo ignudo accosciato che sta per scagliare un mazzuolo. Il disordine è apparente, perchè in realtà le figure sono disposte in zone concentriche: è una vivace, fresca allusione alla vita dei campi. Per la decorazione dei lati esterni, Nikosthenes in questa tazza si riconnette con la tradizione rappresentataci dalle tazze miniaturistiche, sia da quella di Klitias e di Ergotimos, sia da quelle di Tleson; sul fondo risparmiato dell'argilla spicca (fig. 202) da un lato e dall'altro la figura di una Sirena, con la firma del ceramista.

Tra la produzione anonima a figure nere si può scegliere un esemplare che ci presenta una forma di vaso già incontrata nella ceramica attica, ma solo in uno stadio primordiale di sviluppo, cioè la forma dell'idria (si ricordi

(1) *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, t. VII, 1, 2 — Furtwängler, n. 1805 e 1806 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

invero la idria di Analatos). Questo esemplare da Vulci (fig. 203)[1], questo vaso destinato appunto ad essere riempito di acqua, allude nella sua rappresentazione principale precisamente all'acqua fresca, ristoratrice. Poichè, se sulle spalle del vaso è un'ovvia scena di battaglia, nel riquadro principale sul ventre è una fonte, da cui sgorga zampillante l'acqua, mentre a questa fonte sono venute o vengono ad attingere sei donne. E questa fonte è designata da una iscrizione come la Calliroe (la bella corrente), quella celebre

Fig. 201. — Interno di tazza di Nikosthenes (v. fig. 202).
da *Wiener Vorlegebl.*

fonte ateniese che la dinastia dei Pisistratidi abbellì sontuosamente con un'apposita costruzione, in cui l'acqua si riversava da ben nove bocche, da quelle bocche che fecero trasmutare il nome primitivo in quello di *Enneakrounos* (si v. Tucidide, II, 15). Dal dipinto vascolare ben si vede come

(1) Walters, II, fig. 38, B, 331 (Londra - Museo Britannico).

la costruzione di questo *Enneakrounos* si componesse di un muro di sfondo, in cui erano aperte le bocche dell'acqua e di un portico dorico innalzato dinanzi; ma l'edifizio ci appare da un punto di vista laterale, e così è visibile una sola delle maschere leonine, che dovevano costituire le suddette aperture per l'acqua; al disotto si osservano due larghi gradini che servivano per poggiare le idrie. Sei donne ateniesi, ciascuna col nome scritto accanto, sono alla fontana: la prima riguarda la sua idria che sta riempiendosi di liquido, la seconda aspetta il suo turno; altre due donne già col recipiente ricolmo si sono allontanate, ma, incontratesi con due che arrivano coi loro recipienti vuoti — e tutte recano le idrie sul capo, come è tuttora costume in Grecia e nell'Italia meridionale — s'indugiano con le nuove venute a chiacchierare. È qui una scenetta colta dal vivo e propria della vita famigliare ateniese, sicchè in essa sembra d'avvertire quasi la eco delle ciancie che in questo luogo di ritrovo, quale si prestava ad essere in egregio modo la fonte, si scambiavano tra di loro le brave massaie. Nel tempo stesso questa scena su di un vaso destinato alla Etruria poteva diffondere in regione lontana la fama della bella, utile e recente costruzione dovuta alla tirannia pisistratea, ma di cui certamente dovevano andare superbi gli Ateniesi tutti.

Fig. 202. — Tazza di Nikosthenes (Berlino - *Antiquarium*).
da *Wiener Vorlegebl.*

Questa idria presenta ancora puri i caratteri della tecnica a figure nere con quel faticoso e nel tempo stesso convenzionale metodo di espressione delle forme che denota franchezza e vigore; ma contemporaneamente ad una parte di questa produzione a figure nere dei maggiori ceramisti, in cui rientra questa idria ed in cui emergono le opere di Amasis e di Exekiase, contemporaneamente ad una parte della produzione dei cosiddetti « piccoli maestri », già muoveva, per così dire, iprimi passi suoi la tecnica novella a figure rosse. E questa tecnica alla fine del sec. VI assurge, come vedremo, a nobilissima altezza; i prodotti suoi costituiscono una delle testimonianze migliori di quanto potè l'arte in Atene prima e durante le guerre persiane. Ora, mentre si svolgeva e progrediva mirabilmente la giovine tecnica, non si astenevano gli artisti del Ceramico dal produrre vasi secondo la vieta tecnica a figure nere, che vieppiù cadeva in disuso e perdeva presso la

clientela il favore di un tempo, e se da un lato lo stile in questa produzione diventava rigido, schematico mostrando palesi i segni di una senile impotenza, d'altro lato in altri prodotti a figure nere non mancavano nella composizione, nei motivi, nelle singole forme umane gl' influssi benefici che involontariamente esercitava sul pennello del ceramista il rapido progresso dell'arte, che si esplicava, come si è detto, così nobilmente nella pittura vascolare a figure rosse.

Fig. 203. — Donne alla fontana, su idria vulcente (Londra - Museo Britannico).

da Walters.

Certo è che per alcun tempo, dagli ultimi anni del secolo VI a tutto il primo ventennio del secolo susseguente le officine del Ceramico, pur con lo splendore dei vasi del periodo dei grandi maestri di tazze, seguitavano a produrre in grande quantità vasi a figure nere di decadenza; ma tale produzione poteva senza grande difficoltà essere smerciata non già in Atene, ma lontano, principalmente in Etruria, e quivi in maggior grado nella Etruria circumpadana, ove i riflessi del luminoso progresso dell'arte potevano pervenire solo tardivamente e mediatamente. Tale decadimento della tecnica antica si constata, per esempio, anche nei prodotti di una fabbrica come quella di Nikosthenes, che tanto fu attiva, e pare, per lungo giro di anni.

Su di un'anfora, per esempio (fig. 204), da Bologna [1], in cui è conservato il metodo di decorazione metopale, è una schematica accentuazione dei contorni appuntiti, angolosi delle figure di Amasis e di Exekias. Nel lato nobile del vaso vediamo Athena, che sta per salire su di una quadriga; verso di lei si volge il suo protetto, Eracle, che forse le sarà compagno sul cocchio; a destra è seduto Hermes, ma il veloce dio, anche qui, come nel fregio del Partenone e come nel celebre bronzo di Ercolano, dimostra la instabilità, la

Fig. 204. — Anfora: Athena in cocchio; Eracle ed Hermes (Bologna - Museo Civico).

dis. Gatti.

irrequietezza della sua natura, nel modo col quale è seduto proprio sulla punta del sedile con le gambe già mosse per alzarsi. Il disegno è piuttosto frettoloso, perchè si sono seguiti schemi vieti, adusati che si palesano in maggior grado irrigiditi e privi di espressione. Singolare è poi il fatto che le parti ignude di Athena non furono sovrappinte in bianco, ma lasciate nere con graffiti.

Invece in una *lekythos* da Eretria (fig. 205) [2], ove le nere figure spic-

(1) Pellegrini, II, n. 5, fig. 4 (Bologna - Museo Civico, m. 0,51).
(2) Perrot, X, fig. 372-373 (Parigi - Museo del Louvre).

cano su di un fondo di bianca vernice, nella scena piena di movimento passionale è chiaro l' influsso della contemporanea pittura a figure rosse. Il tema trattato è la disputa tra Odisseo ed Aiace per le armi di Achille (fig. 206). I due eroi, aspiranti al possesso delle armi del maggiore eroe ucciso, snudata la spada, irrompono furiosi l'uno contro l'altro, e pare di avvertire la minaccia non solo del gesto, ma anche della voce; ciascuno dei contendenti è a mala pena trattenuto da due compagni, mentre tra di loro s'interpone un autorevole personaggio barbuto, Agamennone. Tutto è ben ponderato in questo dipinto, condotto tuttavia con disinvolta frettolosità; il ceramista che lo ha eseguito certo doveva avere la mano già avvezza ad esprimere quelle scene così piene di movimento, di vivacità che noi ammiriamo nelle tazze di stile severo a figure rosse, e però non ci possono stupire alcuni progressi evidenti in questa *lekythos* nel rendimento del nudo e del panneggiamento.

Fig. 205. — *Lekythos* da Eretria Parigi - Museo del Louvre). da Perrot.

L'olio ed il vino erano le due ricchezze maggiori del suolo dell'Attica e ad esse era in parte dovuta la magnifica floridezza, che ebbe per sì lungo spazio di tempo la ceramica in Atene. Frequenti, come si è visto, sono le allusioni al vino nei vasi attici dipinti, destinati a conviti gioiosi, a sfrenate gozzoviglie ed il dio Dioniso è spesso magnificato con il suo allegro corteggio di Sileni e di Menadi; ma accanto a lui è glorificata la saggia dea Athena, colei che diede alla città sua prediletta il dono preziosissimo dell'olivo. E talora in questi vasi a figure nere si allude alla coltivazione dell'albero, da cui si estrae il pingue olio. Celebre è un'anfora da Cerveteri [1], ove nei due riquadri metopali sono due gustose scenette di un mercante d'olio e del cliente, scenette che possono essere considerate come vere *réclames* dipinte; ma non meno interessante è una *pelike* della decadenza della tecnica a figure nere [2], in cui, se su di un lato si allude alla vendita dell'olio, in cui il compratore si fa versare nella mano un po' di liquido per giudicarne la qualità, sull'altro lato, con la figura di Dioniso che tiene un ceppo di vite alla presenza di Athena e di Hermes, si accenna all'altra ricchezza dell'Attica, alla vite. Senza dubbio l'olio ed

(1) *Mon. d. Inst.* II, t. XLIV (Roma - Museo Etrusco Gregoriano).
(2) Pottier, III, p. 810, F, 376 (Parigi - Museo del Louvre).

il vino dell'Attica venivano esportati dentro rozzi e disadorni recipienti di terra grigiastra, ma non è meno verosimile che, talora, trattandosi di liquido di raffinata qualità, si dovessero usare recipienti dipinti. I vasi adunque adorni di varie decorazioni e di scene figurate potevano pervenire in tal modo, indipendentemente anche dal pregio che si annetteva a questi squisiti prodotti dell' arte industriale ceramica, agli scali esteri, specialmente dell' Etruria.

Ma a contenere olio finissimo erano senza dubbio destinate le anfore panatenaiche (fig. 207)[1]. Si devono a Pisistrato, circa l'anno 566, la istituzione definitiva ed il riordinamento delle grandi feste panatenaiche, alle cui gare erano invitati i Greci tutti. Si celebravano le feste nel terzo anno di ogni olimpiade ed ai vincitori delle gare si elargiva una quantità di olio,

Fig. 206. — Scena su *lekythos* da Eretria.

da Perrot.

che si estraeva dai frutti degli olivi sacri dell'Accademia e che gli atleti stranieri potevano esportare senza pagare tassa di uscita. Siccome il premio dei vincitori era costituito talora da un numero non piccolo di anfore ripiene di olio — e questo si desume da una iscrizione attica del sec. IV — così è da supporre che non tutte le anfore costituenti i premi dovevano essere dipinte, ma solo una o alcune al massimo. Queste anfore dipinte,

(1) De Witte, *Ann. d. Inst.*, 1877, p. 294 e segg. — 1878, p. 276 e segg. (è il primo studio metodico sulle anfore panatenaiche) — Rayet e Collignon, p. 129 e segg. — Von Rohden, p. 1974 — Walters, I, p. 388 e segg. — Von Brauchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren*, 1910 — Norman Gardiner, *I. H. S.*, XXXII, 1912, p. 179 e segg. — Perrot, X, p. 127 e segg. — Dugas, p. 642 — Buschor, p. 127 e 144. Per altri esemplari frammentati dall'acropoli di Atene si v. Graef, op. cit., p. 109 segg. n. 912-1138 e dal *temenos* di Athena a Siracusa si v. Orsi, *Mon. d. Lincei*, XXV, 1919, col. 492 e seg.

che servivano come attestato e ricordo perenne della vittoria, sono appunto quelle a cui accenna Pindaro (*Odi Nemee,* X, v. 35) a proposito di un atleta argivo vincitore a Nemea dopo esserlo stato ad Atene.

Tutto invero in queste anfore panatenaiche ricorda la vittoria riportata ad Atene, e di esse ci sono pervenuti molti esemplari, circa centotrenta, provenienti non solo da Atene, ma dalla Cirenaica, dal Chersoneso Taurico e specialmente dalle tombe dell' Etruria, e questi esemplari possono essere distribuiti lungo la seconda metà del secolo VI ed i due secoli successivi, costituendo nel secolo V e più ancora nel secolo IV una documentazione preziosissima di arte volutamente arcaicizzante. Poichè si mantengono inalterati i tipi figurativi, pur con le varianti dovute ai mutamenti assai gravi delle formule artistiche. Dopo, nel periodo ellenistico, pare che tali anfore siano state fabbricate non più in argilla, ma in metallo, perchè della loro persistenza abbiamo testimonianze sia da fonti letterarie, sia dalle monete ateniesi in cui sono effigiate.

Fig. 207. — Anfora panatenaica (Parigi - Museo del Louvre).
da Von Brauchitsch.

L'esemplare più antico di anfora panatenaica, che noi conosciamo, proviene da Atene [1] e per età deve essere di assai poco discosto dalla istituzione delle gare per opera di Pisistrato. Su di un lato (fig. 208) è una figura di Athena diretta a sinistra, che per le sue tozze proporzioni ricorda la figura della medesima dea sul lebete di Egina. Athena è rappresentata come *pròmachos,* cioè come combattente in atto di scagliare la lancia; come emblema dello scudo è un delfino; come tipo è questa figura diversa dalla Athena di snelle forme sull'anfora esaminata di Amasis: ha la impronta di più spiccato arcaismo. Sopra è l'*aithyia,* il mostro attributo della dea; accanto è scritta la formula *ton Athenethen athlon eimì* (= io sono proveniente dalle gare

(1) *Mon. d. Inst.,* X, t. XLVII, *i, k* — Walters, G, II, B, 130 (Londra - Museo Britannico).

di Atene). Detratta la voce verbale *eimì*, è questa la formula che stereotipata si ripete attraverso lunga serie di anni su tutte le anfore panatenaiche. Nel rovescio dell'anfora è un accenno della gara in cui fu vincitore il possessore dell'anfora stessa: vi è una biga in corsa guidata da un efebo; al di sopra è una civetta. Ma più innanzi sarà parola delle anfore panatenaiche più recenti.

Ma, prima di chiudere questo capitolo sulla ceramica attica a figure nere, occorre far menzione di alcuni vasi provenienti da Eretria e che costituiscono la perspicua testimonianza dello stile attico trapiantato in altro suolo ed ivi conservatosi con tutti i suoi peculiari caratteri. I vasi detti di Eretria (fig. 209) [1] si ricollegano a quelli geometrici e a quelli orientalizzanti della medesima provenienza; conservano sempre la medesima sagoma, che li avvicina assai alle anfore melie, e la decorazione loro, sia figurata, sia zoomorfa, sia ornamentale è del tutto analoga a quella dei vasi attici contemporanei. In modo consimile a Calcide, Eretria, ma in grado maggiore, ci appare nella seconda metà del secolo VI come un centro docilmente sottomesso all'influsso attico. E così la ceramica di Eretria, dopo di aver imitato nel periodo orientalizzante ed in modo mediocre i modelli delle Cicladi, passò, quando la industria ateniese attinse sì grande floridezza, nell'ambito di questa industria e pedissequa vi si uniformò.

Fig. 208. — Anfora panatenaica Burgon (Londra - Museo Britannico).

da *Mon. d. Inst.*

Coi vasi di Eretria, sia con quelli del periodo orientalizzante, di cui undici sono a noi noti, sia con quelli a figure nere, di cui tre intieri e due frammenti possiamo annoverare, si può essere illuminati sul modo col quale

(1) Laurent, *Ephem. arch.*, 1901, p. 175 e segg. — Dugas, in *Mélanges Holleaux*, 1913, p. 70 e segg. — Perrot, X, p. 24 e segg. — Dugas, p. 637.

poteva in vari periodi esser praticata la pittura vascolare in un luogo di non piccola importanza commerciale, ma sprovvisto delle condizioni per cui avrebbe dovuto esser fiorente una industria ceramica. Sulla base di questi vasi di Eretria possiamo invero procurarci una idea di quel che potevano essere le fabbriche di ordine inferiore, con prodotti destinati solo ad una clientela indigena e nei quali la ispirazione era dovuta a ciò che si eseguiva in centri più luminosi e frequentati, ispirazione che mutava di origine secondo i vari tempi e le varie vicende.

Fig. 200. — Anfora da Eretria: Eracle e la idra (Atene - Museo Nazionale).
da Nicole.

(2) 1548 4